MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) ET LA CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE

Vol. 2: Conservatisme et africanisation

MATHIEU ROY

DL_2A

Buluu publishing

MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) ET LA CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE

Vol. 2

Conservatisme et africanisation

2[ème] édition

MATHIEU ROY

DL_2A – Buluu Publishing,
SIREN 801 114 968
France.
e-mail : buluu.publishing@gmail.com

ISBN : 9791092789119

2[ème] édition

D’après ROY, M. 2013. *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) : Poésie d'expression swahilie et construction nationale tanzanienne.*

Thèse de doctorat préparée dans le cadre du projet de l’Agence Nationale de la Recherche ANR-07-SUDS-014.

« Mary believes that Mnyampala's unpublished manuscripts are with his son, Charles, whom we're still trying to contact. »

(MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 48)

« [...] *hapana shaka kuwa mtungaji mwenye busara ataona kuwa upo uhuru mwingi katika kutunga kwa vina na mizani. »*

(SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

À Élisa, Elijah et Gabriel.

Vol. 2 :
Conservatisme et africanisation

2ème édition

Préambule

Ces deux volumes correspondent à la version publiée de ma thèse de doctorat intitulée MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE. Ils en matérialisent l'articulation logique principale où l'analyse politique de l'art officiel de Mathias E. Mnyampala se fonde sur le mètre des poèmes, sur leur forme d'abord. Ceci supposait une capacité d'analyse de la métrique formelle dans le champ problématique de la poésie d'expression swahilie où le paradigme n'est pas encore posé voire déroutant de prime abord. Ce qui nécessitait au préalable une clarification critique des connaissances sur la métrique de la poésie d'expression swahilie. Le texte original de la thèse n'a pas eu à être remanié si ce n'est l'organisation de ses parties et les annexes.

Nous avons ainsi :

-le vol. 1 : DÉFINITIONS DE LA POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE

-le vol. 2 : CONSERVATISME ET AFRICANISATION

Le premier volume dresse l'état des lieux des descriptions et des définitions de la poésie d'expression swahilie. Elles sont variées et contradictoires. Une synthèse sélective, sur la base de leur adéquation à la prosodie et à la phonologie du *kiswahili*, s'est avérée nécessaire. Une approche formelle de la métrique est envisagée sur la base de la métrique des poèmes et des discours théoriques les plus développés et informés la concernant, essentiellement, mais pas exclusivement, des ouvrages rédigés en *kiswahili* par des auteurs africains à partir de la seconde moitié du XXème siècle. Ce qui aboutit à une synthèse formelle, réductionniste et axiomatisée de la description de la métrique du corpus classique de la poésie d'expression swahilie. Ce volume envisage également une histoire générale de la poésie d'expression swahilie et esquisse une première présentation de l'inscription de Mathias E. Mnyampala dans cet art poétique ainsi que la genèse de sa trajectoire d'écriture, au regard de son autobiographie principalement. Ce manuscrit était inédit au début de mes recherches doctorales qui ont été l'occasion de le découvrir puis de le publier (MNYAMPALA, M., E., 2013).

Le deuxième volume décrit comment Mathias E. Mnyampala est à la fois strictement conservateur de la métrique et de la langue classique de la poésie d'expression swahilie du XIXème siècle et aussi comme il innove sur sa base en y appliquant des transformations qui apportent de nouvelles formes métriques. Ce processus de création *ex materia* et cette attitude conservatrice du poète sont enfin analysés sous l'angle politique. Notamment quant à leur signification dans le cadre d'une sélection à l'échelle nationale et de l'invention d'une nouvelle nation tanzanienne et swahilo-centrée. C'est à dire d'une nationalisation de la métrique classique et d'une africanisation de l'imaginaire national en quelque sorte.

Le deuxième volume est paru une première fois en 2013. Il fait l'objet d'une deuxième édition dont la publication est simultanée avec celle du premier volume qui lui parait pour la première fois. Cette deuxième édition répond à un besoin d'harmonisation des deux volumes de la thèse et aussi à un changement de format. J'ai choisi d'augmenter légèrement la taille de ces éditions afin de rendre plus lisibles les archives qu'elles sont les seules à communiquer. Je les ai aussi rendues disponibles sur internet où il est possible d'agrandir les pages mais il est prudent de s'assurer de la qualité de l'édition classique sur papier.

Les archives numériques de Mathias E. Mnyampala (ANM)

Une grande partie de ce travail se fonde sur les archives de Mathias E. Mnyampala que j'ai découvertes en 2007 à Dodoma, chez son fils, Charles M. Mnyampala, qui les conserve depuis le décès de son père en 1969. Les archives ont été numérisées intégralement par mes soins. Les manuscrits inédits paraissent au fur et à mesure. La biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011) a été publiée par ses fils et l'imprimerie de la communauté islamique de l'Ahmadiyya à Dar-es-Salaam (Tanzanie). Il y a eu en 2013 l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala intitulée *Maisha ni kugharimia* « la vie a un prix » publiée par DL_2A – BULUU PUBLISHING. *Ugogo na ardhi yake* « l'Ugogo et sa terre », où Mnyampala écrivait en 1961 le premier traité en *kiswahili* de géographie et d'écologie de sa région natale, est paru cette année chez le même éditeur (MNYAMPALA, M., E., 2014).

Ces deux volumes reproduisent l'intégralité des archives que j'ai utilisées dans ma recherche doctorale. Ce sont les seuls documents issus de ma thèse à diffuser autant des ANM. Le contenu des ANM est réparti entre les deux volumes. Pour le premier, j'ai choisi de reproduire certaines pages des manuscrits de *Maisha ni kugharimia.* Bien que le livre ait été

publié à présent, ces dernières me semblaient de nature à présenter un intérêt pour l'histoire de la littérature tanzanienne d'expression swahilie. Le manuscrit est écrit de la main de Mathias E. Mnyampala et a été également dactylographié. Des extraits des deux versions sont présents. Le deuxième volume reproduit des extraits d'autres manuscrits inédits ou devenu rares ou épuisés. Il n'a qu'une seule annexe et le système de renvoi est simplifié mais il se base comme pour le premier volume sur une façon homogène de donner les références aux ANM. J'ai défini un code pour accéder de manière univoque à chaque image des ANM, que ce soient les pages d'un manuscrit donné ou à un autre document des archives Mnyampala. C'est un code, fait de trois lettres le plus souvent, suivies de numéros de pages le cas échéant. Ce code se retrouve aussi dans la bibliographie de Mathias E. Mnyampala jointe en annexe et les copies des documents concernés, comme ceci : abc1. Le code « abc » est la référence à un manuscrit, un document. Par exemple le code « mnk » renvoie au manuscrit de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, *Maisha ni kugharimia.* Le chiffre qui suit juste ensuite est le numéro de page. Rarement les codes sont plus longs en caractères quand il s'agit d'autres documents que les manuscrits, « mangwela1 » par exemple renvoie à un feuillet dactylographié d'un poème attribué à Mary Mangwela Mnyampala.

Certaines pages reproduites en annexe appartiennent à des manuscrits encore inédits à l'heure d'écrire ces lignes. Comme celui d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » (code ANM : ala) où Mathias E. Mnyampala tente vers 1968 une justification théologico-politique du texte fondateur et programmatique du socialisme tanzanien. Des feuillets des *Mashairi ya Vidato* « *Mashairi* en entailles » (1963-1967 ; code ANM : myv) sont aussi reproduits en annexe dans le deuxième volume. C'est là que Mathias E. Mnyampala expérimente un nouveau style en entailles *(vidato)* au sein du genre classique SHAIRI, style qui demeura inédit. D'autres informations précieuses issues des ANM sont communiquées dans les annexes.

L'intégralité des annexes de ma thèse dans sa version de soutenance est diffusée et conservée par le biais de ces deux volumes. Elle ne représente pourtant que moins de 10% du contenu total des ANM. Le texte de ma thèse disponible gratuitement et public sur internet ne communique pas d'extrait des ANM. Le travail sur ces archives continue, la famille de l'auteur est maintenant en contact avec l'université de Dar es Salaam (UDSM),

l'université de Dodoma (UDOM) et l'université Saint-John de Dodoma. Ma recherche de terrain de doctorat à eu cet effet de rompre l'isolement de Charles M. Mnyampala vis-à-vis des mondes de l'édition et de l'université en Tanzanie. L'avenir dira ce qu'il en est de la suite des recherches sur Mathias E. Mnyampala. Les ANM que j'ai numérisées intégralement à Dodoma sont pour ma part conservées dans le « nuage » sur des serveurs privés. Seule la responsabilité, en tant que chercheur, de les conserver comme une partie précieuse du patrimoine littéraire tanzanien m'incombe. Les universités tanzaniennes disposent à présent de leurs propres copies, la famille Mnyampala souhaiterait déposer ses manuscrits dans un musée Mathias E. Mnyampala. Nous œuvrons tous dans la même direction si ce n'est de concert. La publication de ces deux volumes de ma thèse, avec leurs annexes complètes, accomplira une partie du travail de conservation sur la longue durée de ce *kanzi* « trésor » littéraire que Mathias E. Mnyampala a demandé à son fils Charles de préserver et qu'il nous a transmis. Pour l'heure, je ne peux que souhaiter bon vent aux entreprises parallèles et espérer que d'autres viendront après la mienne qui a duré sept ans de 2007 à aujourd'hui. Si les résultats scientifiques sont sans cesse appelés à être remis en question et transformés, il me faut aussi accepter de n'écrire que des morceaux, de marquer des étapes dans une trajectoire de connaissance de Mathias E. Mnyampala qui s'achève avec ces deux livres.

Mathieu Roy Nogent-sur-Marne, le 2 août 2014

Liste des abréviations

ANM : Archives Numériques de Mathias E. Mnyampala

API : Alphabet Phonétique International

ASP : *Afro-Shirazi Party* - Parti Afro-Shirazi

CCM : *Chama Cha Mapinduzi* – Parti de la Révolution

CMS : *Church Missionary Society for Africa and the East* – Société missionnaire de l'église (anglicane) pour l'Afrique et l'Orient

EALB : *East African Literature Bureau* - Bureau de Littérature Est-africaine

KLB : *Kenya Literature Bureau* - Bureau de Littérature du Kenya

P.P. : principe des parties *(vipande)*

P.M. : principe de la mesure *(mizani)*

P.R. : principe des rimes *(vina)*

P.V. : principe des vers *(mishororo)*

RCM : *Roman Catholic Mission* – Mission catholique romaine

TANU : *Tanganyika African National Union* - Union africaine nationale du Tanganyika

TLB : *Tanzania Literature Bureau* - Bureau de Littérature de Tanzanie

TUKI : *Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili* – Institut de Recherche sur le *Kiswahili*

UDSM : *University of Dar es Salaam* – Université de Dar es Salaam

ULB : *Uganda Literature Bureau* - Bureau de Littérature d'Ouganda

UKUTA : *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* - aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie

Contenu

I. Structure métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala

1. Structure métrique du *Diwani ya Mnyampala*

La tradition des *Diwani* consiste dans le monde des poètes d'expression swahilie à recueillir en un seul ouvrage les meilleures compositions d'un auteur (*Cf* glossaire). Cette anthologie que l'auteur constitue lui-même représente alors comme une sorte de pièce maîtresse ou un chef d'œuvre offert et présenté comme tel au public. Mathias E. Mnyampala a composé son *Diwani,* publié dans différentes éditions au Kenya, en Ouganda et en Tanzanie. Ces reprises ont suivi la disparition de l'éditeur *East African Literature Bureau* (EALB) « Bureau de Littérature Est-africaine » en 1977 lors d'une période délicate traversée par la Communauté d'Afrique de l'Est. Le « *bureau* » est un service qui dépend d'abord de l'administration coloniale et de sa politique de promotion du *kiswahili* et de la culture de la lecture dans les territoires et colonie d'Afrique orientale britannique. Cet éditeur se scinde bien après les années 1960 et les indépendances de la région en trois composantes nationales *Kenya Literature Bureau* (KLB), *Tanzania Literature Bureau* (TLB) et *Uganda Literature Bureau* (ULB). Toutes ont disparues à l'heure actuelle à l'exception du KLB qui demeure un éditeur dynamique et prospère à Nairobi. En raison de la disparition de l'éditeur initial, des rééditions chez d'autres éditeurs existent sans qu'il soit facile de démêler la question de leur respect des droits de la propriété intellectuelle. Ces rééditions, qui peuvent être émises depuis des pays africains différents qui de surcroît n'existaient pas encore à l'époque de l'édition originale, recopient, pour celles que nous avons vues, son texte en intégralité et sans modification aucune dans la table des matières et la pagination. Une sorte de vide ou des interférences juridiques ont été générés par le passage de l'administration et de la législation coloniales des différents territoires de l'Afrique orientale britannique à des administrations et des législations de pays indépendants différents. Des questions de droit international se posent alors. Les éditions originales du *Diwani ya Mnyampala* s'échelonnent de 1963 à 1965 et voient le jour dans les capitales administratives ou économiques de trois pays nouvellement indépendants et noyau de la Communauté d'Afrique de l'Est. Publiées à Kampala, Nairobi et Dar-es-salaam, elles ont encore à cette époque pour référence éditoriale commune l'EALB. Sur le plan des textes, elles sont identiques. Le *Diwani* renferme des poésies de Mathias E. Mnyampala et de sa femme. Le nom de plume de Mary Mangwela Mnyampala est *Wastara* « réticence » tandis que celui de Mathias E Mnyampala est *Penda-*

Chako « aime ce qui est à toi ». C'est une première innovation d'avec la tradition du *Diwani* qui est une œuvre personnelle en général et non une œuvre collective comme les *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » où plusieurs poètes échangent sur un thème et avec des enjeux déterminés des dialogues sous la forme de compositions en vers classiques. Le *Diwani ya Mnyampala* renferme donc des morceaux choisis de deux auteurs, Mathias E. Mnyampala et sa deuxième épouse, Mary Mangwela Mnyampala. Ces morceaux ne se répondent pas réciproquement et sont juste réunis dans le même ouvrage où les compositions de Mathias E. Mnyampala sont majoritaires sur le plan du nombre de compositions représentées.

Quelle est la structure métrique de cet ouvrage composite ? Les poèmes du mari et de l'épouse s'inscrivent-ils dans la tradition poétique classique d'expression swahilie ou apportent-ils, en plus de la dualité autoriale, d'autres transformations de la métrique ? Le *Diwani ya Mnyampala* a été mis en situation d'œuvre-phare par le choix de Mnyampala de l'intituler « *diwani ».* C'est une sorte de vitrine de l'œuvre tout entière et une inscription dans la tradition des poètes d'expression swahilie classiques de composer ce genre d'œuvre majeure qui regroupe en un seul ouvrage un ensemble de poèmes choisis pour leurs qualités esthétiques par leur auteur lui-même. La description de la structure métrique des poèmes de cette œuvre va nous être de grande utilité pour notre conception du rapport de Mathias E. Mnyampala à la tradition poétique classique. L'auteur ayant choisi de présenter au public cet ouvrage comme son chef-d'œuvre, c'est naturellement par lui que nous ouvrons notre analyse métrique du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala.

a. Le *Diwani* en chiffres

Le *Diwani ya Mnyampala* est constitué de 178 poèmes. Dans cet ensemble 169 poèmes sont de genre SHAIRI, c'est à dire 94,94% du total. Les poèmes composés par Mary Mangwela Mnyampala sont au moins au nombre de cinq et ils sont compris dans le pourcentage majoritaire. Ils présentent tous en effet le mètre du genre SHAIRI. Les 5,06% restant sont structurés par le mètre nouveau du genre MSISITIZO « l'insistance » créé par Mathias E. Mnyampala. Ce genre, que nous allons décrire plus loin sur le plan de la métrique, reprend pour ses éléments constitutifs (strophes/*beti*) les vers du mètre SHAIRI entre lesquels il insère un vers, plus court et indivis. Ce demi-vers supplémentaire entre en relation avec les

vers des autres strophes/*beti* en position homologue. Des relations signalées par la typographie sont aussi constitutives du genre MSISITIZO.

De manière générale nous pouvons donc dire à ce stade que le *Diwani ya Mnyampala* est de structure « classique ». Il conserve en effet de manière ultra-majoritaire l'un des mètres les plus utilisés dans la poésie d'expression swahilie en vers. C'est-à-dire le mètre classique du genre SHAIRI. Le *Diwani ya Mnyampala* comprend cependant deux dérogations à la règle : il est d'une part le fruit des efforts de deux auteurs et non d'un seul : Mathias E. Mnyampala et Mary Mangwela Mnyampala, mais cela n'est pas mentionné clairement dans le livre. D'autre part la création d'un genre nouveau, le MSISITIZO ou « l'insistance » sur la base d'une transformation du mètre classique du genre SHAIRI. Ce mètre nouveau se révèle cependant donner le patron de seulement 9 poèmes sur les 178 que comprend le recueil. Il se fonde aussi sur un mètre connu. Globalement, le *Diwani ya Mnyampala* est un ouvrage classique, strictement conservateur de la tradition poétique du XVIIIème – XIXème siècle dans ses mètres mais avec un esprit d'ouverture. Le conservatisme de l'œuvre ne s'accompagne pas d'un figement ou d'un repli sur la tradition poétique. Il la perpétue à l'identique tout en laissant place à quelques compositions innovantes du genre MSISITIZO et à quelques compositions aussi, classiques quant à elles, de Mary Mangwela Mnyampala.

Le *Diwani ya Mnyampala,* écrit par deux *Wagogo* du centre de la Tanzanie au milieu du XXème siècle, constitue une sorte de brèche dans l'idéologie qui voudrait que les œuvres littéraires des Swahilis constituent à elles seules l'étalon de référence et d'excellence de toute œuvre d'expression swahilie lorsqu'il s'agit de compositions rimées. Nous mesurons la puissance intégrative de cette œuvre de Mnyampala dont la métrique classique est excellente et porte en même temps en elle un changement d'échelle pour son ancrage : ce dernier de sociétal, côtier et swahili au début du XIXème siècle est devenu tanzanien et particulièrement national dans le livre. L'intégration nationale de la poésie d'expression swahilie est ici conservatrice et préserve au maximum le mètre classique SHAIRI, tout en se laissant des degrés de liberté, d'ouverture. Pour les 169 poèmes composés, par Mnyampala ou sa femme, dans le mètre classique du genre SHAIRI, c'est toujours la même structure métrique la plus habituelle et répandue parmi les poètes qui est utilisée. Les strophes/*beti* sont toutes structurées par ce même patron : elles comportent toutes quatre vers également divisés en deux hémistiches octosyllabiques. Si le *principe de la mesure (mizani)*

[P.M.] dégage une grande régularité métrique dans l'œuvre, c'est avec le *principe des rimes (vina)* [P.R.] que des différences apparaissent entre ces poèmes de genre SHAIRI. Les motifs décrits dans et entre les strophes/*beti* par les variations d'orientation et les parcours des chaînes de rimes ne sont en effet pas tous identiques comme nous le verrons ci-dessous. Mais avant de décrire la majorité classique de l'œuvre, nous allons nous attacher à en décrire la nouveauté.

b. Le nouveau genre MSISITIZO

Mathias E. Mnyampala pose les règles d'un nouveau genre poétique dans neuf compositions en vers de son *Diwani.* Ce genre apparaît dans une composition inaugurale intitulée *NATUNGA MSISITIZO,* c'est à dire : « JE COMPOSE UN *MSISITIZO* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 121-122. Le nom du genre que l'auteur dénomme MSISITIZO ou « l'insistance » est indiqué dans le titre et le texte[1] mêmes de cette première composition. Mnyampala va également énoncer quelques règles formelles et typographiques de ce mètre dans le mètre lui-même dans cette première composition du genre MSISITIZO. Le métalangage qui parle de la langue poétique du nouveau genre MSISITIZO est structuré par cette même langue poétique qu'il commande pourtant au niveau du mètre ! Nous donnons ci-après un extrait des trois premières strophes/*beti* de cette composition et leur traduction.

a. La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo »

1ère strophe/*ubeti*

« Nawapangia maneno, ya sifa na walekezo,	J'agence pour vous les mots, de qualités[2] et de direction,
Na kuzitoa mifano, zinase nyoyo[3] mawazo,	Et de leur montrer les exemples, aux cœurs qu'ils retiennent les idées,
Usemi wa sisitizo;	L'expression soulignée;
Sisitizo mlingano, usioleta mivizo,	L'insistance est une congruence, qui n'apporte pas de malédiction,
Maagizo yawe ***manono****, nayatilia mkazo,*	Que les instructions soient en **gras**, je les fais ressortir,
Natunga masisitizo, tungo zenye mwendo mpya.	Je compose des *masisitizo,* des compositions qui ont une nouvelle allure. »

2ème strophe/*ubeti*

« Tutunge ya tangamano[4], wana wapewe agizo,	Composons celles de l'union, que les enfants reçoivent une instruction,
Tuwafunze maagano, yasiyoleta chagizo,	Enseignons leur l'accord, qui n'apporte pas de défiance,
Maovu kuwa katazo;	Que le mal soit interdit ;
Katazo la matukano, yanayoleta mzozo,	L'interdit des insultes, qui apportent la querelle,

*Zogo halina **patano**, mbele lina maapizo,*	L'agitation n'a pas d'accord, elle mène aux invectives.
Natunga msisitizo, tungo zenye mwendo mpya.	Je compose des *msisitizo*[5]*,* des compositions qui ont une nouvelle allure. »

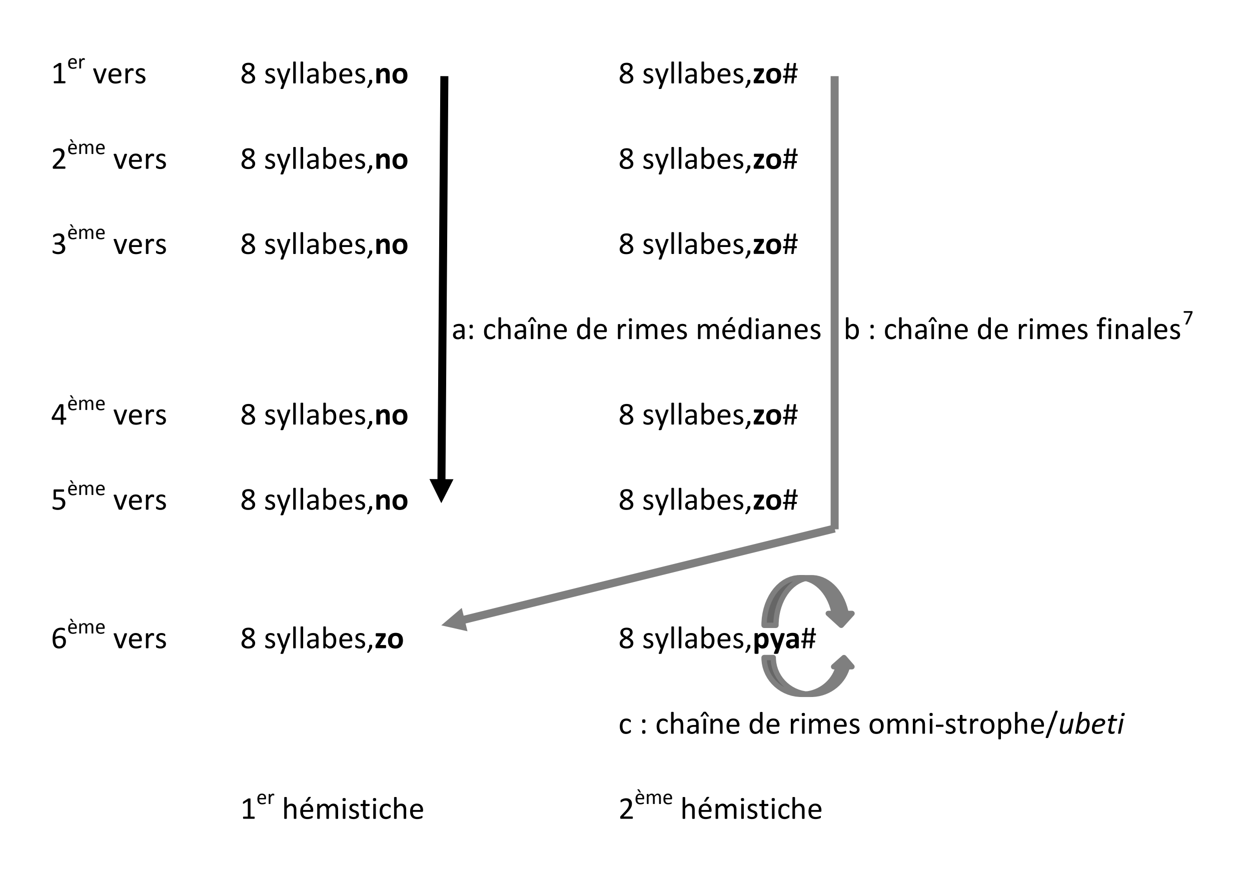
3ème strophe/*ubeti*

« Utungo una mkono, wa kheri[6] *na matulizo,*	La composition a la main, du bonheur et de l'apaisement,
Matulizo ya mtuno, usioleta vikwazo,	L'apaisement de l'arrogance, qui n'apporte pas d'obstacles,
Ni mema matangulizo;	C'est de bons préceptes,
Tangulizo la maono, kwani una bembelezo,	Le précepte des sentiments, parce qu'elle berce,
*Watu waache **kinzano**, kwani huleta tatizo,*	Que les gens cessent de se faire obstruction, car cela apporte un problème,
Natunga msisitizo, tungo zenye mwendo mpya.	Je compose des *msisitizo,* des compositions qui ont une nouvelle allure. »

Extrait de NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo »* (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 121-122)

b. *Transformation des deux principes fondamentaux de la rime* (vina) [P.R.] *et de la mesure* (mizani) [P.M.] depuis le genre classique SHAIRI

Le nouveau mètre du genre MSISITIZO structure les strophes/*beti* de cette composition inaugurale suivant le même patron. Il apparaît que sa structure est dérivée du mètre classique SHAIRI. En effet, une poésie de genre SHAIRI correspondant sur le plan formel au texte de cette composition comporterait six vers. Chaque vers serait également divisé en deux hémistiches octosyllabiques sous l'action de deux chaînes de rimes de valeur phonologique respectives /no/ et /zo/. Enfin une rime finale /pya/ omni-strophe réunirait les syllabes finales des derniers vers de chaque strophe/*ubeti.* Nous aurions alors le schéma suivant :



Ce schéma est tronqué dans le genre MSISITIZO sur le troisième vers. En effet le premier hémistiche y est absent. La première strophe/*ubeti* du poème NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo »* énonce dans le mètre-même quelques règles du genre MSISITIZO. C'est justement dans ce deuxième hémistiche restant dans le troisième vers de la première strophe/*ubeti* qu'une règle est donnée : « *Usemi wa sisitizo* » ou « L'expression soulignée ».

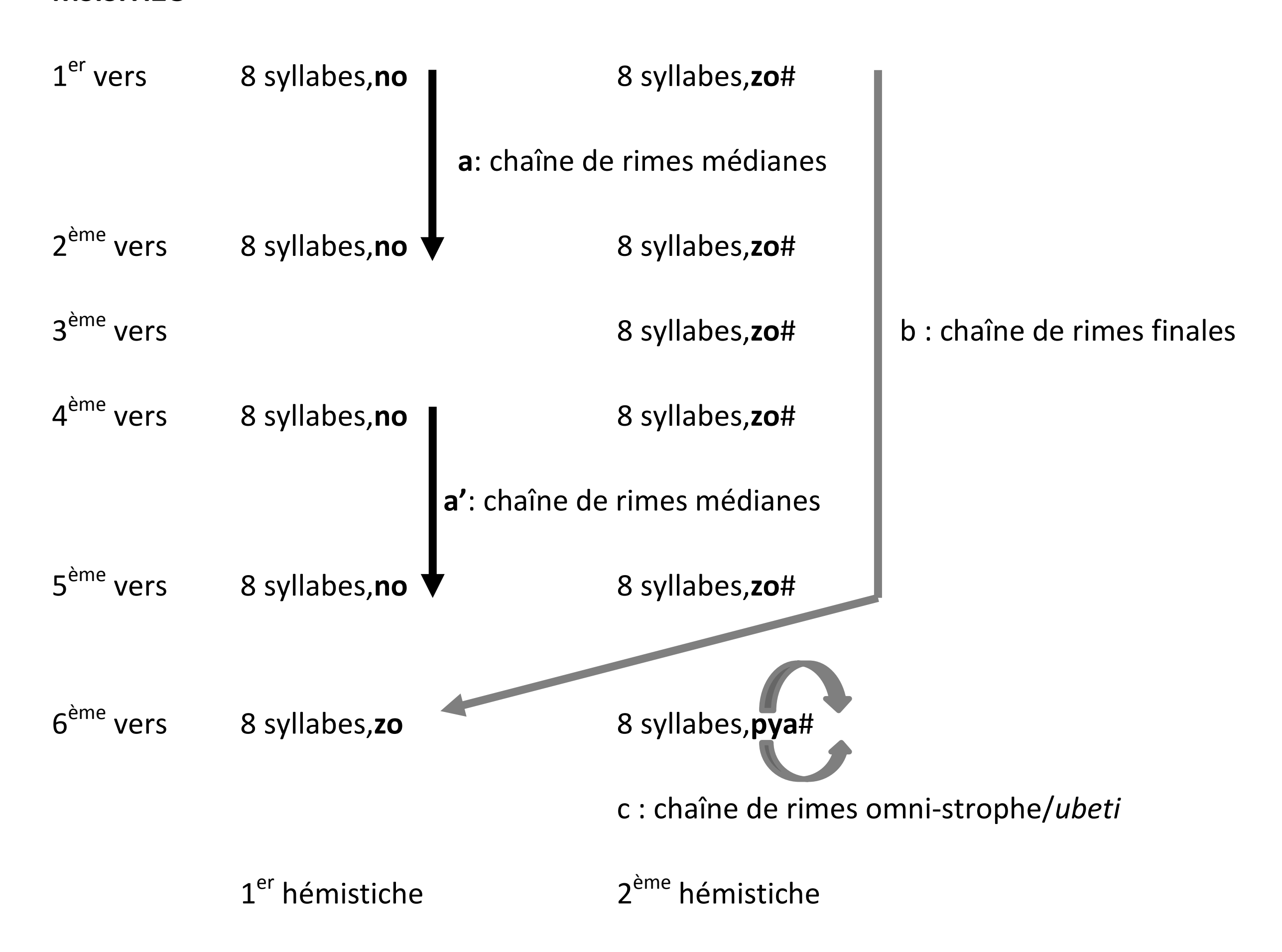
C’est donc une fonction expressive qui est indiquée et attribuée par Mnyampala à ce troisième vers, qui se différencie par ailleurs formellement des cinq autres. Cinq vers restent conformes strictement au mètre classique du genre SHAIRI, c’est à dire qu’ils sont divisés en deux parties, en l’occurrence des hémistiches octosyllabiques. Ce troisième vers est indivis et par sa taille octosyllabique et la valeur de sa rime finale /zo/, il s’apparente au deuxième hémistiche des vers conformes au genre SHAIRI. La fonction de ce vers est conforme au nom du genre nouveau-même, MSISITIZO « l’insistance » il s’agit de souligner une expression, de la mettre en exergue. Une deuxième insistance est indiquée dans cette première strophe/*ubeti* qui nous donne des règles du genre dans le genre-même. Elle n’est cependant pas de conséquence sur le plan métrique mais uniquement sur le plan typologique. Il s’agit du cinquième vers dont le dernier mot du premier hémistiche est écrit en caractère gras. Ce qu’explique à ce même emplacement précis le cinquième vers de la première strophe/*ubeti* de NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo » :*

« Maagizo yawe ***manono****, nayatilia mkazo,*	Que les instructions soient en **gras**, je les fais ressortir »

Formellement, la troncation du premier hémistiche du troisième vers crée une rupture dans la chaîne de rimes a médianes qui prévaudrait si la composition était de genre SHAIRI. C’est la seule différence mais elle est de conséquence : cette composition nouvelle de genre MSISITIZO, bien que fortement ancrée dans les règles du genre SHAIRI, ne peut plus être chantée en respectant les règles habituelles de cantillation des textes de genre SHAIRI. Le genre MSISITIZO traduit un basculement vers l’ordre graphique latin de la poésie d’expression swahilie. Cette logique graphique qui s’impose est d’ailleurs aussi explicite dans la description de la typographie à appliquer au dernier mot du premier hémistiche du cinquième vers.

Le nouveau schéma, qui est celui du genre MSISITIZO est le suivant ; Mathias E. Mnyampala précise bien que cette allure est nouvelle (1ère strophe, 6ème vers « *tungo zenye mwendo mpya* » ; « des compositions à l'allure nouvelle » :

MSISITIZO



Le processus créatif à l'œuvre dans la production de ce nouveau genre poétique MSISITIZO se fonde sur les règles du genre SHAIRI qui sont toute appliquées ici mais avec l'addition d'une règle supplémentaire qui va tronquer le premier hémistiche du troisième vers. La transformation du motif métrique défini par les parcours des chaînes de rimes est donc une variante des parcours classiques des chaînes de rimes dans le genre SHAIRI : dans le genre SHAIRI, nous aurions la réalisation du motif des chaînes de rimes dit en « L inversé ». La chaînes de rimes a médianes délimite la frontière entre les premiers et deuxièmes hémistiches le long des cinq premiers vers tandis que la chaîne de rimes b finales délimite les frontières de vers sur les cinq premier vers également. Sur le sixième vers, cette chaîne de rime b change d'orientation et prend la position médiane et la position de la chaîne de rime a. La fin du sixième vers est indiquée par une chaîne de rimes omni-strophe « en pointillés ».

Ces trois parcours des chaînes de rimes a, b et c décrivent ensemble le motif en « L inversé » caractérisé par le changement d'orientation de la position finale à la position médiane sur le dernier vers de la chaîne de rimes b. Dans le cas du genre MSISITIZO, c'est globalement le même motif en « L inversé » qui est réalisé. Cependant la chaîne a est brisée au niveau du troisième vers. Il y a donc une première partie de la chaîne a du premier au deuxième vers. Puis une deuxième partie a' qui reprend du quatrième au cinquième vers. L'essentiel du motif métrique dessiné par les parcours des chaînes de rimes a, a', b et c du genre MSISITIZO est globalement commun avec le motif des chaînes de rimes a,b et c du genre SHAIRI.

La création du genre nouveau MSISITIZO est donc une création *ex materia* qui porte sur une seule modification du principe des rimes *(vina)* [P.R.] et du principe de la mesure *(mizani)* [P.M.] tels qu'ils s'appliquent dans le genre SHAIRI. Le paramètre concerné dans le cas du P.R. est celui du parcours de la chaîne de rimes a médiane. Dans le genre SHAIRI ce parcours est d'orientation verticale constante et il suit des positions continues d'un vers à l'autre. Ici, la seule modification qui intervient est celle de la continuité du parcours. Le parcours de cette chaîne de rimes a médianes est *discontinu* dans le genre MSISITIZO. La discontinuité intervient au niveau du troisième vers qui par conséquent ne sera pas divisé en deux. Ce troisième vers reste indivis car il ne présente plus que la chaîne de rimes b finales. C'est là qu'intervient la modification liée au P.M., Mathias E. Mnyampala a décidé que ce vers indivis serait de taille octosyllabique.

Au final, le processus créatif de Mathias E. Mnyampala a porté ici sur la transformation des paramètres de deux principes fondamentaux de la métrique des poésies d'expression swahilie en vers classique, dans le cas du genre SHAIRI. Le P.R. est ainsi modifié qualitativement sur le paramètre de la continuité/discontinuité d'une chaîne de rimes a qui structure la strophe et délimite ses vers et ses parties de vers ou hémistiche avec les autres chaînes de rimes. Le P.M. est modifié sur un paramètre quantitatif lié à la taille syllabique du vers. Le vers n'est plus fait dans le cas du troisième vers de seize syllabes mais de huit. Tous les autres principes et paramètres du genre SHAIRI restent commun avec le genre MSISITIZO qui prend en définitive le genre SHAIRI dans son courant à hémistiches octosyllabiques comme la matrice de ses transformations.

c. *Conservatisme linguistique dans la composition : les dialectes du Nord du kiswahili et la langue arabe*

La matrice phonologique, syntaxique et lexicale des vers de la composition NATUNGA MSISITIZO relève du *kiswahili sanifu* (standard). Des mots de la zone Nord des dialectes du *kiswahili* apparaissent tels quels cependant, dans leur phonologie et morphologie caractéristiques. Dans la première strophe/*ubeti,* le nominal *nyoyo* « les cœurs » en classe 4 est donné dans sa forme septentrionale pour le standard de même sens *mioyo.* Il s'agit ici d'une différence morphologique du préfixe nominal de la classe 4 qui est NI- dans les dialectes du Nord du *kiswahili* et MI- en standard. Le nominal *tangamano* « mélange, groupement, union » en classe 5 apparait lui aussi dans sa forme septentrionale tandis que la forme standard est *changamano* de même sens et classée de la même façon. C'est une différence phonologique qui joue. Le phonème /ṭ/ (notation API) noté t dans le texte et /ʧ/ (notation API) noté ch dans le texte sont dans un rapport d'alternance régulière entre respectivement les dialectes du Nord du *kiswahili* et le *kiswahili sanifu* (standard). Quelle est la signification de la présence de ces deux éléments nord-kenyans *nyoyo* « les cœurs » et *tangamano* « union » chez un auteur tanzanien de langue maternelle *cigogo* ? Un autre élément lexical, le nominal *kheri* « bonheur » est conservateur de sa prononciation arabe. Le nominal dans son orthographe standard est *heri* et il n'y a plus de différenciation orthographique entre les sons /h/ et /kh/ (notations API). Ces trois mots témoignent de la culture poétique de Mathias E. Mnyampala qui puise à la source de la tradition poétique du Nord du Kenya des XVIIIème et XIXème siècles. Au sein du nouveau genre MSISITIZO sont donc incrustés comme des composants d'une mosaïque linguistique des éléments anciens. La tendance archaïsante se traduit par la préservation de la langue de la poésie classique, qui n'est pas le standard sur le plan dialectal. Cette langue appartient à la zone des dialectes du Nord du *kiswahili.* Ces dialectes étaient toujours parlés au moment où Mnyampala a écrit mais ce n'est pas dans les usages qui lui étaient contemporains qu'il a puisé ces formes mais bien au sein du corpus ancien et classique, de par ses lectures. De même la réminiscence de l'origine et de la prononciation arabe du mot *kheri* « bonheur » est liée à cette tradition classique dont les auteurs étaient fréquemment bilingues arabe/*kiswahili,* de confession musulmane et pour qui l'arabe était donc une langue sacrée. Ces poèmes étaient écrits en caractères arabes adaptés au *kiswahili* (*ajami*) et les premières translittérations

européennes en caractères latins, qui ont fait passer les formes classiques de la poésie d'expression swahilie à une plus grande échelle que la côte et les réseaux caravaniers, ont aussi fait passer ces orthographes arabisantes pré-standard.

Ce socle classique de la langue poétique continuera d'unir les poètes un ou deux siècles plus tard dans le contexte reterritorialisé de la poésie d'expression swahilie en situation nationale et tanzanienne. Les règles de la métrique auront pu être transformées comme c'est le cas ici dans ce genre MSISITIZO que Mathias E. Mnyampala a forgé sur la base du genre SHAIRI. La langue standard est majoritaire dans les structures syntaxiques et les éléments lexicaux. Les auteurs ne sont plus tous musulmans et la nouvelle nation tanzanienne se dessine dans le cadre d'un État multi-culturel et multi-confessionnel. Cependant des formes anciennes perdurent comme ce nominal *tangamano* qui désigne « l'accord, l'harmonie, l'union » par le « mélange », le « groupement jusqu'au point de faire un ensemble » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 58). Comme en contexte colonial à l'époque de l'écriture de dialogues en vers de genre SHAIRI dans le journal de l'administration *Mambo Leo*, la langue qui réunit les Tanzaniens se pare d'éléments anciens de la langue poétique classique de la zone Nord des dialectes du *kiswahili.* L'importance unificatrice de ce lexique est telle que c'est avec lui que Mathias E. Mnyampala indique l'un des buts de son nouveau genre poétique dans la deuxième et la troisième strophe/*ubeti* du poème NATUNGA MSISITIZO : l'affirmation de l'union *(tangamano)* contre les insultes *(matukano)*, le mal *(maovu)* et la querelle *(mzozo).* Cette valeur de l'union dite dans un *kiswahili* classique sera transmise aux enfants *(wana)* par le biais des compositions poétiques du genre MSISITIZO.

d. *Une conception composite du mélange ou de l'union (tangamano) dans NATUNGA MSISITIZO*

Par son étymologie, le nominal *tangamano* « union » nous montre que la poésie classique d'expression swahilie est perçue comme un puissant facteur de stabilité et d'harmonie car c'est avec ses formes lexicales que ces notions-mêmes sont exprimées dans le poème NATUNGA MSISITIZO. Nous le reverrons au moment de proposer une articulation entre les caractéristiques formelles et linguistique du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala et les raisons de ses promotions par les pouvoirs politiques successifs en tant qu'artiste national. Dans le cadre de la contruction nationale justement. L'étymologie de *tangamano*

nous apprend aussi comment « l'union » et le « mélange » sont exprimés ici par Mathias E. Mnyampala. Le nominal *tangamano* a pour racine sémantique la base verbale *kuchanga* (*kutanga* pour les dialectes du Nord du *kiswahili*) qui signifie « contribuer à quelquechose ». Il peut s'agir d'une contribution financière, de la mise en commun de champs ou de la levée d'une armée (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 58) mais dans tous les cas les contributions individuelles concourent à la réussite d'un projet commun. Les éléments individuels ne perdent pas leur identité dans ce mélange composite même s'ils sont devenus indissociables de l'ensemble qu'ils définissent ce qui apparaît dans le sens de la base verbale étendue *kutangamana* qui signifie à la fois : *« a) se trouver en relation avec, fusionner avec b) se réunir à un groupe* [...] *c) être en bordure de, être adjacent à »* (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 58). La mise en relation des individus ou des objets est une fusion ou une synthèse qui n'oublie pas les notions de frontières, de « bordure » ou « d'adjacence ». L'ensemble est une fusion dans le sens où la mise en relation est complète mais pas dans celui où le mélange serait homogène et uniforme. Le résultat de la synthèse est de nature composite et simultanément parfaitement unifié. Dire « *shamba langu lachangamana na mji,* mon champ est en bordure du village » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 58) c'est dire simultanément l'individualité de ce champ, qui a un propriétaire, l'individualité du village et l'ensemble que le champ et le village forment du fait de leur caractère mitoyen. C'est de cette façon que le mot *tangamano* dit l'union dans cette poésie inaugurale du genre MSISITIZO comme la conception qu'à Mnyampala d'une union nationale fondée sur les « tribus » *(makabila)*. L'union, pour être heureuse comme y appelle le poème NATUNGA MSISITIZO, se dit dans un *kiswahili* ancien et classique et est un mélange qui ne fond pas ses composants. Elle participe d'une culture swahilophone et composite comme ce genre poétique nouveau créé par Mnyampala qui mêle la tradition du genre SHAIRI et les possibilités du basculement de l'ordre oral vers l'ordre graphique initié avec le remplacement de l'alphabet arabe ou *ajemi* par l'alphabet latin. C'est ce type d'écriture poétique – conservatrice et composite - qui sera sélectionné comme un modèle par le politique dans ses promotions de Mnyampala et de la construction nationale basée sur le développement du *kiswahili.* Mnyampala conserve et compose avec des traditions comme la poésie classique d'expression swahilie ou l'écriture en alphabet latin qui sont devenues les siennes du fait de leur inscription coloniale dans un espace tanganyikais unifié dont faisait partie sa région natale de l'Ugogo. Il se démarque par là de manière singulière d'une position ethniste qui l'aurait conduit à ne composer qu'avec

l'histoire, la culture et la langue de l'Ugogo seuls comme éléments de ses créations poétiques *ex materia*. Sur le plan de l'imaginaire national en devenir depuis les indépendances des années 1960, par ses initiatives de promotion de Mnyampala, l'État tanzanien promouvrait aussi *de facto* une ouverture au cultures régionales comme composantes de la culture nationale swahilophone. Nous le reverrons quand un autre genre nouveau poétique créé par Mnyampala et promu par les plus hautes sphères de l'État insère dans la langue swahilie nationale le nom d'une institution venu de sa langue maternelle, *ngonjera* « le(s) palabre(s) ».

c. Le genre SHAIRI dans le Diwani ya Mnyampala

Comme nous l'avons indiqué dans la présentation statistique du *Diwani ya Mnyampala*, le genre SHAIRI est très largement majoritaire parmi les poèmes de cet ouvrage. Il fournit leur mètre à 169 poèmes sur un total de 178. De manière générale, le mètre classique du genre SHAIRI se caractérise par une strophe/*ubeti* faite de quatre vers ou plus. Chacun de ces vers est divisé en deux parties de taille syllabique variable sous l'action clivante et structurante des parcours des chaînes de rimes. Il existe en effet au moins deux chaînes de rimes qui traversent les vers d'une strophe et délimitent au sein de chaque vers une position médiane ou interne et une position finale. Dans le respect de ces paramètres généraux liés au P.R. qui se sont cristallisés à l'époque classique de la poésie d'expression swahilie entre les XVIIIème et le XIXème siècles des variations sont permises. Ce sont ces variations qui définissent les « courants » *(mikondo)* au sein de la « mer » *(bahari)* du genre SHAIRI. Les possibilités offertes à la création individuelle au sein du genre SHAIRI portent sur la forme des motifs décrits par les chaînes de rimes et le nombre de chaînes de rimes impliquées dans la délimitation des éléments d'une strophe/*ubeti :* vers, parties de vers ou hémistiches. La taille syllabique de ces éléments est un paramètre définitoire lié au P.M. de ces courants au sein du genre SHAIRI.

La question qui s'offre à nous est donc d'envisager la façon dont Mathias E. Mnyampala a composé dans le genre SHAIRI. S'est-il saisi, comme il l'a fait pour le genre MSISITIZO, des degrés de liberté offert par la définition classique du mètre du genre SHAIRI ? En effet, si nous prenons en compte le fait que le nouveau genre MSISITIZO se fonde dans sa définition sur les règles métriques du genre SHAIRI et que plus de 94% des œuvres du *Diwani ya*

Mnyampala sont par ailleurs de genre SHAIRI, nous voyons que l'ensemble de cette anthologie est lié au genre SHAIRI. Toutes les compositions sont-elles donc innovantes ? Non, ce n'est absolument pas le cas lorsqu'il s'agit de composer dans le genre SHAIRI lui-même. Alors, Mnyampala n'innove pas et compose systématiquement dans le courant classique le plus fréquent. Tous les poèmes de genre SHAIRI du *Diwani* sont basés sur un modèle de la strophe/*ubeti* à quatre vers divisés chacun en deux hémistiches octosyllabiques. Ce modèle classique qui est perpétué par Mathias E. Mnyampala permet des variations dans les motifs décrits par les chaînes de rimes qui résultent des combinaisons et du nombre de parcours de chaînes de rimes. Ces différents motifs combinatoires sont connus et en nombre limité, Mathias E. Mnyampala se conforme à la tradition à ce niveau aussi. Nous ne constatons pas l'expérimentation d'une transformation des paramètres du P.R. Un parcours de chaîne de rimes n'est pas modifié comme c'est le cas dans le genre MSISITIZO qui brise une chaîne verticale et en produit deux plus courtes dans la strophe/*ubeti.* Des motifs très différents de ceux que nous avons vus dans le corpus classique ne se manifestent pas. Il pourrait y avoir une augmentation du nombre de chaîne de rimes, des variations de leurs orientations plus complexes comme nous le verrons avec les MASHAIRI YA VIDATO. Mnyampala ne le fait pas ici et se conforme strictement à la tradition.

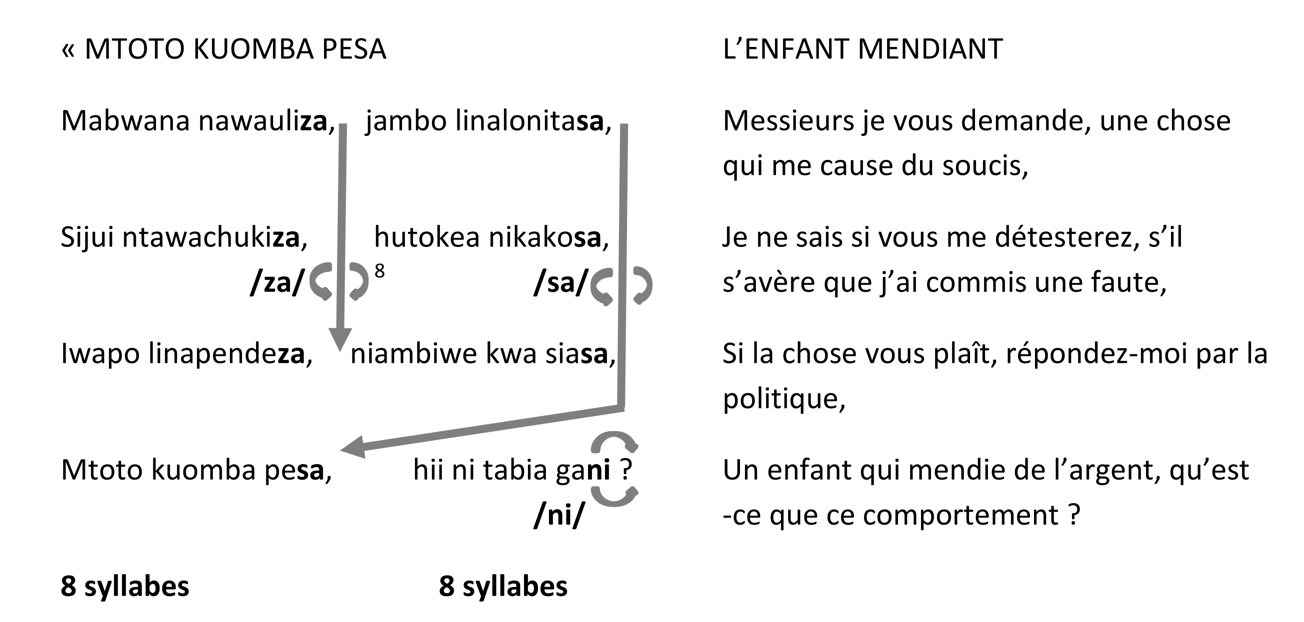
Les motifs que nous observons dans le *Diwani,* sont des motifs classiques qui reproduisent à l'identique et avec une grande habileté les techniques traditionnelles de compositions poétiques. Nous allons voir que si Mathias E. Mnyampala avait le libre choix de déterminer le nombre de vers par strophe/*ubeti* à partir de quatre, la taille syllabique des parties de vers ou des hémistiches et la forme des motifs décrits par les parcours de chaînes de rimes, il n'a pas choisi de composer des patrons originaux. Au contraire, Mathias E. Mnyampala qui a montré ses capacités d'innovation sur la base de la transformation du genre SHAIRI dans le cas de la création du genre MSISITIZO dans son *diwani*-même, est aussi habile à reproduire le genre SHAIRI à l'identique et en stricte conformité avec le mètre classique quand il s'agit de composer des poèmes dans ce genre SHAIRI.

a. *Une technique de composition classique dans le modèle du quatrain de courant (mkondo) à hémistiches octosyllabiques*

Les 169 poèmes de genre SHAIRI du *Diwani ya Mnyampala* comportent tous des strophes/*beti* faites de quatre vers. Ces vers sont tous systématiquement divisés en hémistiches octosyllabiques. Dans cette régularité métrique massive, ce sont les motifs décrits par les parcours des chaînes de rimes au sein de la strophe/*ubeti* qui introduisent une variabilité. Nous allons présenter les principaux motifs rencontrés et les situer par rapport aux techniques classiques de composition. Nous verrons que la relation qui s'établit entre l'écriture de poésies d'expression swahilie de genre SHAIRI de Mnyampala et les *mashairi* classiques est une relation de stricte identité sur le plan de la métrique et des motifs dessinés par les chaînes de rimes.

Variations classiques du motif en « L inversé » des parcours de chaînes de rimes

La poésie MTOTO KUOMBA PESA « l'enfant mendiant » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 4-5) est du courant à deux hémistiches octosyllabiques. Ses quatre vers sont structurés par le motif classique que nous appelons en « L inversé » :



[le tracé des chaînes de rimes est de nous NDT] »

<u>Structure de la strophe/*ubeti* – trois chaînes de rimes décrivent un motif en « L inversé »</u> :

/za/ : chaîne de rimes médiane omni-strophe de parcours « vertical »

/sa/ : chaîne de rimes finales-médianes omni-strophe de parcours en « L inversé »

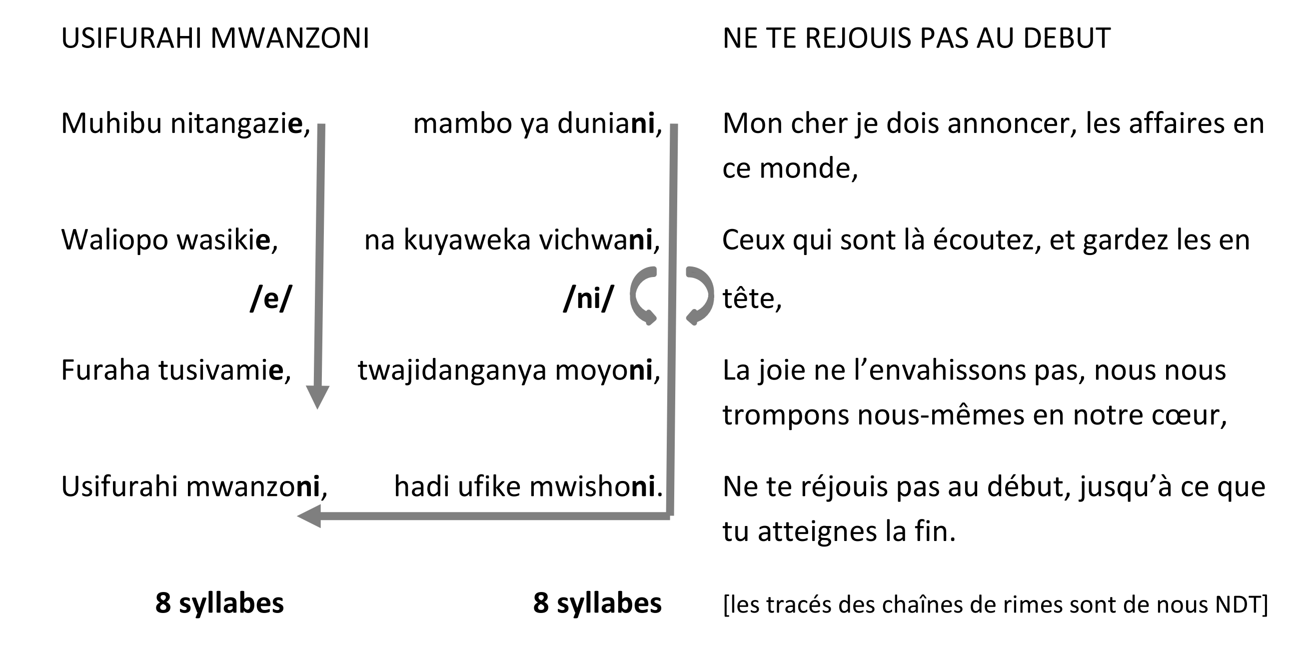
/ni/ : chaîne de rimes finales omni-strophe de parcours « en pointillés »

Le motif global en « L inversé » est décrit par les parcours de trois chaînes de rimes. Une chaîne de rimes de valeur phonologique /za/ passe au milieu des trois premiers vers avec une orientation verticale constante qui délimite des hémistiches également octosyllabiques au sein de ces vers. Une chaîne de rimes de valeur phonologique /sa/ décrit le parcours en « L inversé » caractéristique du motif d'ensemble. Elle passe par les positions en syllabe finale de vers pour les trois premiers vers puis inverse son orientation et passe au milieu du dernier vers. Mathias E. Mnyampala renforce la technicité et la difficulté de sa composition car ces deux chaînes de rimes /za/ et /sa/ sont de même valeur phonologique et décrivent les mêmes parcours aux mêmes emplacements dans chaque strophe/*ubeti* du poème. Enfin la dernière syllabe /ni/ du dernier hémistiche du dernier vers est une rime commune à

chaque strophe/*ubeti* qui décrit alors un parcours « en pointillés » d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Dans ce cas précis, Mathias E. Mnyampala a fait montre d'un grande habileté dans le respect de contraintes métriques importantes du fait de la répetition à l'identique des trois chaînes de rimes /za/, /sa/ et /ni/ d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Il applique et répète à l'identique les techniques de compositions classiques sans innovation de sa part.

La poésie intitulée USIFURAHI MWANZONI « ne te réjouis pas au début » (MNYAMPALA, M.,E., 1963 : 1) présente elle aussi ce motif du « L inversé ». Comme dans la poésie précédente la chaîne de rimes finales-médiane qui décrit le parcours en « L inversé » est de même valeur phonologique /ni/ dans toutes les strophes/*ubeti.* Mathias E. Mnyampala choisit à nouveau une contrainte forte sur la métrique de sa composition. La chaîne de rimes médianes de parcours « vertical » est cependant de valeur phonologique variable d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Enfin la chaîne de rimes « en pointillés » en finale du dernier vers de chaque strophe/*ubeti* est de la même valeur phonologique /ni/ que la chaîne en « L inversé ». Ceci introduit une légère variation d'avec le motif précédent qui se trouve ici étendu à cette deuxième chaîne de rimes. Mais cette possibilité est exprimée dans le corpus classique et il ne s'agit pas d'une innovation.

Nous avons fusionné dans notre analyse formelle la chaîne de rimes en « L inversé » et la chaîne de rimes en « pointillés » du fait de leurs caractères phonologique et omni-strophe identiques. Nous résumons ce motif métrique en donnant cette présentation de la première strophe/*ubeti* de la composition :



USIFURAHI MWANZONI		NE TE REJOUIS PAS AU DEBUT
Muhibu nitangazi**e**,	mambo ya dunia**ni**,	Mon cher je dois annoncer, les affaires en ce monde,
Waliopo wasiki**e**,	na kuyaweka vichwa**ni**,	Ceux qui sont là écoutez, et gardez les en tête,
/e/	**/ni/**	
Furaha tusivami**e**,	twajidanganya moyo**ni**,	La joie ne l'envahissons pas, nous nous trompons nous-mêmes en notre cœur,
Usifurahi mwanzo**ni**,	hadi ufike mwisho**ni**.	Ne te réjouis pas au début, jusqu'à ce que tu atteignes la fin.
8 syllabes	**8 syllabes**	[les tracés des chaînes de rimes sont de nous NDT]

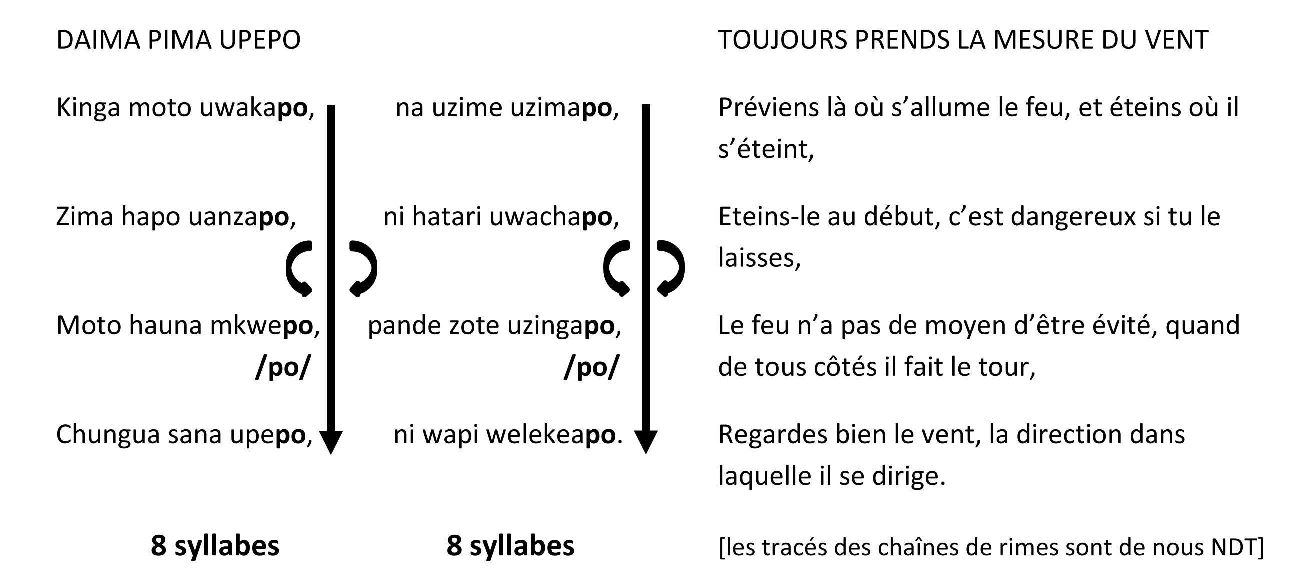
<u>Deux chaînes de rimes décrivent un motif en « L inversé » étendu aux deux hémistiches du dernier vers</u> :

/e/ : chaîne de rimes médianes de parcours « vertical » et de valeur phonologique variable d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

/ni/ : chaîne de rimes finales-médiane de parcours en « L inversé » omni-strophe.

Le motif des chaînes de rimes en « double barre verticale »

Les chaînes de rimes de la poésie intitulée DAIMA PIMA UPEPO « toujours prends la mesure du vent » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 27-28) réalisent un type de motif classique de la « double barre verticale ». Il y a deux chaînes de longueur égale, l'une médiane et l'autre finale, qui délimitent les hémistiches octosyllabiques dans les quatre vers d'une strophe/*ubeti.* La particularité de cette composition de Mnyampala est que les deux chaînes ont la même valeur phonologique entre elles et dans toutes les strophes/*beti* de la composition. Cette contrainte métrique forte ajoute une impression de grande régularité sur le plan métrique et esthétique. Le choix de cette contrainte se fait dans les règles classiques et leur est strictement conforme *:*



<u>Deux chaînes de rimes **/po/** homophones et omni-strophes décrivent un motif en « double barre verticale »</u>

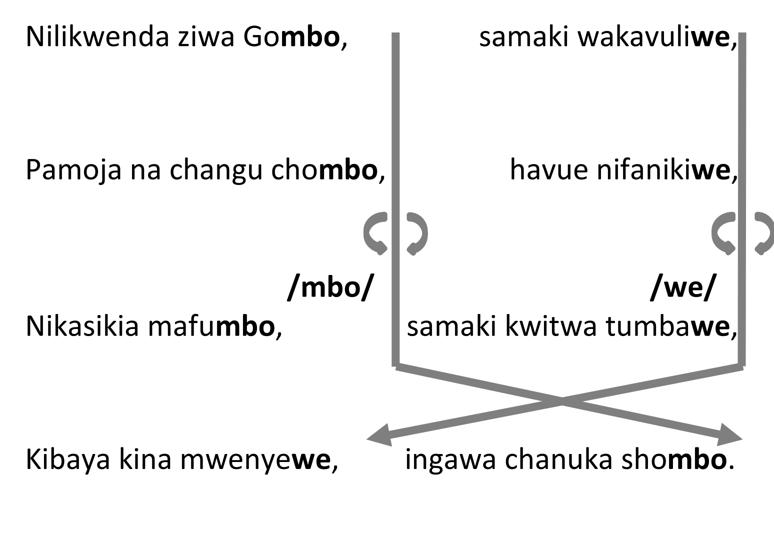
/po/ : chaîne de rimes médianes d'orientation « verticale »

/po/ : chaîne de rimes finales d'orientation « verticale »

Le motif en « X »

Le poème intitulé KIBAYA KINA MWENYEWE « Le mauvais a un propriétaire » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 1-2) reproduit quant aux deux chaînes de rimes qui structurent ses strophes/*beti* le motif classique du « X ». Le croisement des chaînes de rimes se produit de manière conventionnelle et conformément à la tradition au niveau du passage entre l'avant-dernier et le dernier vers. Mnyampala ne modifie pas le lieu de ce passage ni la fréquence des croisements, il n'y en a qu'un. Chaque branche du « X » ou chaîne de rime dispose de sa propre valeur phonologique dans la strophe/*ubeti :* /mbo/ et /we/. Ce motif métrique est reproduit à l'identique dans toutes les strophes/*beti* de la composition, en particulier dans le parcours et la valeur phonologique des deux chaînes de rimes qui sont de ce fait omni-strophe. Nous fournissons une illustration de ce motif métrique dans la première strophe/*ubeti* du poème :

KIBAYA KINA MWENYEWE — LE MAUVAIS A UN PROPRIETAIRE



Je suis allé au lac Gombo, et que les poissons soit pêchés,

Avec mon bateau, qu'on ne les [littéralement qu'il ne NDT] pêche pas afin que je réussisse,

Puis j'entendis des énigmes, le poisson être appelé du corail,

La mauvais a un propriétaire, quand bien même il pue l'odeur du poisson.

8 syllabes **8 syllabes** [les tracés des chaînes de rimes sont de nous NDT]

<u>Deux chaînes de rimes omni-strophes décrivent un motif en « X » :</u>

/mbo/ : chaîne de rimes médianes-finale d'orientation en « L »

/we/ : chaîne de rimes finales-médiane d'orientation en « L inversé »

Remarques sur le classicisme de la forme des motifs décrits par les chaînes de rimes

L'ensemble des compositions de genre SHAIRI du *Diwani ya Mnyampala* ne présentera pas d'autre conformations dans les motifs d'orientation des chaînes de rimes qui structurent les strophes/*beti* que ceux que nous avons vu ci-dessus. Tous ces motifs composés au milieu du XXème siècle sont strictement conformes sur le plan de la métrique aux techniques de composition classique des XVIIIème – XIXème siècles. La poésie tanzanienne de Mathias E. Mnyampala tend un pont spatio-temporel avec la côte occidentale de l'océan indien et les Cités-États swahilies de ces siècles passés. Sur le plan formel du genre poétique SHAIRI, l'identité est parfaite. Sur le plan linguistique, l'identité est partielle. Des mots anciens des dialectes du Nord du *kiswahili* s'intègrent dans une matrice standard du *kiswahili sanifu* qui a été forgée dans les 1930-1940 par des linguistes britanniques. Sur le plan géopolitique et humain, il n'y a plus de correspondance. Les espaces territoriaux des organisations étatiques ont variés en l'espace de plus de deux siècles, tout comme l'identité des populations que ces États organisent. Les Cités-États swahilies, sociétés de marge à l'interface du monde du commerce de l'océan indien et des Afriques, qui intégraient des populations d'origines géographiques variées au sein de l'identité swahilie, ne sont plus. Un nouvel espace d'intégration inter-ethnique et d'une complexité multi-culturelle et multi-confessionnelle plus élevée a pris racine avec la formation politique du Tanganyika puis de la République Unie de Tanzanie. C'est enfin sur la façon d'attribuer une valeur phonologique aux chaînes de rimes que Mnyampala va apporter une marque personnelle. Nous avons vu dans les quelques exemples qui précèdent que les motifs et les valeurs phonologiques proposés par Mnyampala sont souvent omni-strophes*.* C'est à dire que la même chaîne de rime d'une valeur phonologique donnée et fixe va se répéter à l'identique exactement aux mêmes positions dans les vers d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Cette contrainte forte sur la métrique, qui appelle le poète à faire montre de la richesse lexicale à laquelle il a accès est fréquente dans le *Diwani.* Elle y décrit un type *(aina)* ou un style *(mtindo)*, nommé MTIRIRIKO « le flux », au sein du genre SHAIRI. L'écriture du MTIRIRIKO est une technique prisée de Mnyampala. Au sein de la répétition à l'identique des règles de la métrique classique, il s'agit d'une répétition à l'identique dans toutes les strophes/*beti* de chaque paramètre dépendant du P.R. : nombre de chaîne de rimes, valeur phonologique, orientation, parcours, portée et motif.

b. *Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI*

Les poèmes de type MTIRIRIKO « flux » décrivent une façon de composer propre à Mathias E. Mnyampala qu'il a choisi de rassembler dans son *Diwani.* Sur le plan du mètre, ces compositions sont du genre *(bahari)* SHAIRI. Mnyampala utilise le courant *(mkondo)* syllabique le plus répandu au sein du genre SHAIRI dans la poésie d'expression swahilie. Nous avons vu qu'il s'agit du cas général pour les compositions de genre SHAIRI dans son *Diwani*. A savoir que le patron unitaire qui sera répété dans chaque strophe/*ubeti* est un quatrain où chaque vers est divisé en hémistiches octosyllabiques. Les valeurs classiques des paramètres liés au P.R. dans le cas du genre SHAIRI vont être, chacune, respectées à la lettre.

L'ajout d'une contrainte d'isométricité aux règles classiques du genre SHAIRI

Ce qui différencie, le type *(aina) ou* le style *(mtindo)* MTIRIRIKO au sein du genre SHAIRI est *l'ajout d'une contrainte supplémentaire sur les valeurs des paramètres liés au P.R.* C'est un processus créatif différent de celui observé dans le cadre de la création du genre MSISITIZO qui transformait deux principes en rapport à leur expression dans le genre SHAIRI. Ici, les principes du genre SHAIRI restent inchangés et sont appliqués tels quels. Mais une contrainte sur la métrique est ajoutée par Mathias E. Mnyampala pour composer ce nouveau type MTIRIRIKO au sein du genre SHAIRI. Chacun des paramètres du P.R. doit être de valeur constante pour toutes les strophes/*beti* d'un poème de ce type. Le nombre de chaînes de rimes, leurs orientations, leurs parcours, leurs portées mais aussi le motif global qu'elles décrivent et leurs valeurs phonologiques vont se répéter invariablement d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

Cette régularité provoque, suivant Mnyampala, l'impression caractéristique qu'il nomme explicitement *mtiririko* en classe 3 (pl. *mitiririko* cl.4), c'est à dire le « flux », en rapport à ce type nouveau de composition au sein du genre SHAIRI. Le sens du mot en *kiswahili* est celui « d'un canal d'érosion, un flux, un ruisselet, la trace d'un écoulement » ou « l'intrigue d'une histoire » (source www.kamusi.org, consulté le 21 mars 2012) ou d'un « écoulement, glissement » qui se dit d'un liquide ou d'un serpent (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 540). Ce sont les notions premières de l'écoulement de l'eau et du flux qui nous semblent se retrouver

dans le type de composition employé par Mnyampala où les chaînes de rimes invariables s'écoulent d'une strophe/*ubeti* à l'autre en suivant la progression de la composition.

Charles M. Mnyampala, le fils de l'écrivain, utilise le mot *mtiririko* dans la description biographique brève de son père et du rapport de ce dernier à la créativité poétique dans les genres SHAIRI, MSISITIZO et NGONJERA. Dans le cas du type MTIRIRIKO composé au sein du genre SHAIRI, ce sont les conséquences lexicales de la contrainte sur la métrique qui sont évoquées :

« *Akisifika kwa mtindo wake wa kuandika mashairi kwa mtiririko, mtindo wa namna hiyo humtaka mshairi ambaye ni tajiri wa msamiati wa Kiswahili ili asitindikiwe na urari wa vina.* » (MNYAMPALA, M., E., 2011 : quatrième de couverture).

« Alors il était réputé pour sa façon d'écrire des poèmes en *mtiririko.* Un style de cette sorte requiert un poète riche du vocabulaire de la langue swahilie afin qu'il ne soit pas tari par la régularité des rimes. »

La définition du type MTIRIRIKO dans une première composition de ce type

La composition TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko »* (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 5-6) énonce de manière inaugurale, au début du *Diwani ya Mnyampala,* les règles du nouveau type de poème MTIRIRIKO dans une composition qui applique ces règles-mêmes. Nous retrouvons la pratique de l'énoncé des règles d'une technique d'écriture poétique particulière dans une composition qui les applique et les exemplifie en même temps que certaines d'entres elles sont explicitées. C'était le cas aussi du genre MSISITIZO*.* De même le premier poème de type MTIRIRIKO est à la fois un MTIRIRIKO, un appel aux autres poètes à composer des MITIRIRIKO. Et c'est aussi, de manière propre à l'approche didactique et théorique de la poésie que nous donne Mathias E. MNYAMPALA, la description du MTIRIRIKO par le MTIRIRIKO lui-même. L'analyse métrique de cette composition faite de dix strophes/*beti* montre une poésie structurée par le mètre du genre SHAIRI à quatre vers par strophe/*ubeti.* Chaque vers est divisé en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes sont au nombre de deux. Elles décrivent un motif en « X » qui n'a rien de particulier quant au mètre classique si ce n'est qu'il est répété à l'identique dans les dix strophes/*beti* avec les mêmes valeurs phonologiques pour la chaîne de rimes médianes-finale omni-strophe /bu/ et

la chaîne de rimes finales-médiane /ko/ omni-strophe qui forment le motif du « X ». Cette répétition est symbolisée dans notre formalisme à l'aide du connecteur logique « $\forall(x)$ » qui signifie « pour tout x ». Ce connecteur exprime la portée omni-strophe des chaînes de rimes car la variable x sur laquelle porte le connecteur est le numéro des strophes de la composition. La répétitivité de ce style MTIRIRIKO n'est pas de conséquences sur le modèle métrique général qui est bien du genre SHAIRI.

L'origine du type MTIRIRIKO suivant Mathias E. Mnyampala

Mnyampala a-t-il créé au sens strict ce style ou le tient-il d'ailleurs ? L'auteur aborde cette question dans la huitième strophe/*ubeti* de la composition inaugurale TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko* » :

« *Asiliye ughaibu, moyoni ndilo chimbuko,*	Leur origine est lointaine, dans le cœur c'est là la source,
Yaliimbwa na mababu, hao waliokuweko,	Elles furent chantées par les ancêtres, ceux qui furent ici,
Hawakulewa sharabu, waliotunza tambiko,	Ils ne dépassaient pas la mesure de l'ivresse, ceux qui gardaient le rite,
Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.	Composez un *mtiririko,* et les syllabes comptez. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 2)

Le nominal swahili *ughaibu* appartient à la langue poétique. Il signifie « l'éloignement, l'inaccessibilité » mais aussi le fait d'être « absent » ou « d'être caché » (WAMITILA, K., W., 2006 : 46 ; www.kamusi.org consulté le 11 octobre 2013). L'origine de ce style MTIRIRIKO est lointaine voire inaccessible et secrète. Une première lecture littérale de cette huitième strophe/*ubeti* de la composition TUNGENI MTIRIRIKO nous montre que l'origine de cette technique de composition est dans les chants des ancêtres qui se présentaient en gardiens du rite *(tambiko)*.

L’origine du MTIRIRIKO est ancienne et se trouve dans l’Ugogo, le pays des ancêtres de Mathias E. Mnyampala. L’auteur rejoint par là l’opinion majoritaire des poètes qui est que l’origine de la poésie d’expression swahilie se trouve dans les chants, les littératures orales et dans les danses africaines (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 25).

Cependant ces références aux ancêtres *(mababu)* et au rite *(tambiko)* appellent un second éclairage, religieux, en rapport avec la religion traditionnelle africaine. Le facteur religieux apporte en effet des clefs de compréhension fondamentales dans l’interprétation de certaines œuvres d’art. C’est le cas ici où la référence aux ancêtres rappelle l’un des fondements de la religion traditionnelle africaine. Le nominal swahili *tambiko* désigne précisément l’acte d’offrir un sacrifice propitiatoire aux esprits des défunts (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 514). Nous suivons l’approche théologico-esthétique de Mugyabuso M. Mulokozi qui, appliquée à un autre art tanzanien, la sculpture, et aux 120 groupes ethniques du pays, travaillait dans un cadre distribué en trois influences religieuses majeures : le christianisme, l’islam et la religion africaine traditionnelle (EWEL, M. *et al,* 2001 : 29). Cette approche que nous transférons à la poésie d’expression swahilie a le mérite de prendre en compte une dimension fondamentale de la spiritualité de l’artiste et de ses échos dans la production artisitique. Elle permet aussi, avec le concept de « religion traditionnelle africaine » de voir des influences mais aussi une explication de certains phénomènes artistiques qui seraient passés sous silence où mésinterprétés si l’on s’en tenait uniquement aux religions chrétienne et musulmane. Mulokozi le démontre dans le cas de la sculpture sur des matériaux divers mais aussi dans le cas des scarifications rituelles de la peau qui deviennent intelligibles par la prise en compte de cette religion traditionnelle africaine (EWEL, M. *et al,* 2001 : pp 29-42). La limite de cette approche est son aspect globalisant. Il est en effet peu probable que les quelques 120 groupes ethniques de Tanzanie partagent tous le même système traditionnel de croyances et pratiquent tous la même religion africaine traditionnelle. Ce concept témoigne donc à l’évidence d’une généralisation.

Cependant, comme nous l'avons vu, il permet de prendre en compte, de manière certes imparfaite, la dimension spirituelle africaine des œuvres d'art. Le christianisme, l'islam sont devenus africains et il n'est pas question d'isoler ces courants religieux de l'interprétation des œuvres. Mais il ne conviendrait pas cependant non plus de se priver de manière paradoxale de cette religion traditionnelle africaine qui se trouve en position d'antériorité par rapport à l'islam et au christianisme.

Dans le cas de Mnyampala et de la question de la création du style MTIRIRIKO, l'évocation par le poète des ancêtres *(mababu)* peut recevoir une interprétation dans le cadre du concept de Mulokozi de « religion africaine traditionnelle ». Cette catégorie générale subsumerait en effet certaines caractéristiques de la religion traditionnelle des *Wagogo*, le groupe ethnique de Mathias E. Mnyampala. L'origine du style MTIRIRIKO est placée dans le monde des ancêtres défunts qui dans la « religion traditionnelle africaine » sont encore là et actifs dans le monde des vivants. C'est par le rite *(tambiko)* que les vivants communiquent avec ce monde des morts et cherchent à se concilier leurs faveurs en leur offrant un sacrifice. Les ancêtres gardaient le rite et chantaient des poèmes comme le *mtiririko* « flux » à cette occasion, des chants sacrés. L'origine du flux des rimes se trouve dans le cœur du poète qui assure également la médiation avec avec ce monde des ancêtres et s'en souvient. L'origine du MTIRIRIKO a une dimension religieuse. La poésie serait un point de passage entre le monde des morts et le monde des vivants que symbolise si bien « le cœur » du poète. Ce pourrait être un art sacré ou une philosophie capable d'exprimer, suivant Mnyampala, à l'échelle de l'entendement humain, les enseignements venus du monde des ancêtres. Ce que Mathias E. Mnyampala affirme par ailleurs d'une certaine manière dans l'introduction de son *Diwani :*

« Ushairi ni msingi wa maneno ya hekima kutoka kale »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : *dibaji*)

« La poésie est le fondement des paroles de sagesse depuis les temps anciens »

Il a par ailleurs adapté en vers classiques du genre UTENZI, les *Psaumes*, l'un des livres poétiques de la *Bible* en toute connaissance de cause. Vient ensuite le refrain de la composition TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtiririko* » qui fait retour

pragmatiquement à la technique de composition et à l'expression du principe fondamental de la mesure *(mizani)* [P.M] qui est le décompte des syllabes. Pour Mnyampala, la poésie de type *(aina)* ou style *(mtindo)* MTIRIRIKO n'invente pas. Dans une conception circulaire du cours des choses, comme une sorte d'éternel retour du même, le poète vivant reçoit des ancêtres défunts le flux *(mtiririko)* des rimes et l'inspiration de son art. Le mort n'est pas mort dans la « religion africaine traditionnelle ». Il est invisible et se manifeste aux vivants de manière diverses, dangereuses parfois. D'où la nécessité de se préserver par un rite de sacrifice *(tambiko)*. Pour le poète d'expression swahilie, les chants sacrés des ancêtres dont le cœur est animé constituent la base de sa création *ex materia.* Mnyampala jeune qui était maître du tambour « Nindo » (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 12) devait aussi entrer en communication par les rythmes avec le monde des morts dans des cérémonies religieuses traditionnelles datant d'avant sa conversion à la religion catholique. Le rôle du créateur au sens strict est réservé à dieu chez Mnyampala dans une pensée religieuse syncrétique. Le poète fait preuve d'humilité devant les ancêtres et dieu et ne se revendique pas de la création *ex nihilo.*

Y-a-t-il cependant, dans la tradition classique de la poésie d'expression swahilie ou dans le corpus poétique moderne, des poètes qui ont théorisé et attaché une importance si particulière à l'expression d'une régularité stricte dans l'écoulement des chaînes de rimes ? Ce au point de formuler explicitement une contrainte d'isométricité intégrale sur les chaînes de rimes à l'échelle d'une composition entière. Nous n'en connaissons pas au moment d'écrire ces lignes. Mathias E. Mnyampala est le premier à formuler explicitement et à dégager les règles de composition du type MTIRIRIKO dans le genre SHAIRI. Dans la dixième et dernière strophe/*ubeti* de la composition TUNGENI MTIRIRIKO, Mnyampala décrit clairement et en utilisant la terminologie de la poésie d'expression swahilie, les particularités de ce style ou type qui constitue l'une de ses marques dans son anthologie poétique au sein du genre SHAIRI, avec la création du genre MSISITIZO.

« *Beti kumi kwa hesabu, hazina mchanganyiko,*	Dix strophes par le décompte, elles n'ont pas de confusion,
Nimemuweka Katibu, hapo kakaa kitako,	Je lui ai apportées au Secrétaire, qui est assis ici,
Kati 'bu' imeratibu, mwisho 'ko' imekuweko,	A l'intérieur 'bu' a été agencée, à la fin 'ko' est là,
Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.	Composez un *mtiririko,* et les syllabes comptez. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 2)

Dans cette dernière strophe/*ubeti,* Mathias E. Mnyampala manie les deux principes fondamentaux de la poésie d'expression swahilie, à savoir le P.M. et le P.R. Le P.M. est exprimé par du vocabulaire terminologique lié au comptage *(hesabu)* ou au fait de compter *(-hasibu)* et à la nature des éléments de la métrique, strophes *(beti)* ou syllabes *(silabi)* qui sont dénombrés. Le lexique utilisé est précis, technique et explicitement théorique. De manière experte, Mathias E. Mnyampala va exposer la contrainte d'isométricité des chaînes de rimes, dans une composition qui respecte cette contrainte mais surtout *à l'endroit-même* où cette contrainte doit être appliquée. Le troisième vers met en évidence de manière explicite et formelle l'existence d'une chaîne de rimes /bu/ interne *(kati)* au vers et d'une chaîne de rime /ko/ finale *(mwisho).* Ce sont les valeurs attribuées dans cette composition aux deux chaînes de rimes qui vont se répéter de manière identique dans toutes les strophes/*beti* du poème. La règle de constance métrique et ses valeurs phonologiques particulières sont explicitées, dans le premier hémistiche pour 'bu', dans le second pour 'ko' à l'endroit précis où cette règle et ses valeurs doivent être appliquées. Simultanément ce vers respecte la contrainte du style MTIRIRIKO, son premier hémistiche se termine bien par la syllabe /bu/ et son deuxième hémistiche par la syllabe /ko/. Enfin le refrain reprend et donne le nom du nouveau style « *mtiririko »* ou « flux » inauguré par Mathias E. Mnyampala par cette composition TUNGENI MTIRIRIKO « Composez un *mtiririko* » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 5-6) dans son *Diwani.* Du strict point de vue de la métrique formelle, et indépendamment des croyances religieuses de l'auteur, l'absence de composition de genre SHAIRI écrite dans ce style avant Mnyampala et la démonstration que fait Mnyampala de sa

conscience théorique des règles métriques, semblent bien nous indiquer qu'il est à l'origine de cette innovation. Le style MTIRIRIKO, que Mnyampala fait passer dans la poésie d'expression swahilie, peut être à partir d'influences culturelles et religieuses *gogo,* est créé par l'ajout d'une règle. Il n'y a pas d'auteur d'expression swahilie avant Mnyampala qui ait composé explicitement de cette façon des poèmes de genre SHAIRI. C'est donc de manière composite, que les règles d'un genre classique de la poésie d'expression swahilie se trouveraient associées à une contrainte d'isométricité des chaînes de rimes inspirée de la culture *gogo,* créant un nouveau style *(mtindo)* ou type *(aina)* de poésie d'expression swahilie.

c. *Poèmes attribués à Mary MANGWELA « Wastara »*

Lors de nos séjours sur le terrain, Charles M. Mnyampala nous a indiqué que des compositions de sa mère Mary Mangwela figuraient dans le *Diwani* de son père Mathias E. Mnyampala. Il nous a confié les tapuscrits de quatre poèmes signés à la machine du nom de Mary Mangwela que nous avons donc pu numériser dans leur format original à Paris (*Cf* annexe A. 2. DIWANI YA MNYAMPALA (Poèmes de MARY MANGWELA MNYAMPALA) : mangwela1 – mangwela4). Si nous nous en tenons simplement aux conventions de présentation typographique observées dans les tapuscrits, il apparaît que Mary Mangwela (Wastara) est effectivement l'auteur de ces œuvres. Nous avons constaté par ailleurs la présence de ces œuvres dans le *Diwani ya Mnyampala*.

Les poèmes qui figurent dans le *Diwani ya Mnyampala* sont les suivants :

- *PAMBO LA NDOA MAPENZI* « l'ornement du mariage est l'amour » (feuillet mangwela1 et MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 45-46)
- AJIDAIYE[9] UFUNDI « celui qui se prétend de la maîtrise de l'art » (feuillet mangwela2 et MNYAMPALA, M., E., 1963 : 60)
- LAZIMA ISO MAPENZI « l'obligation qui n'est pas de l'amour » (feuillet mangwela3 et MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 73-74).

Charles M. Mnyampala nous a également indiqué que la composition numéro 13 du *Diwani* intitulée WASTARA HAZUMBUKI « Wastara (nom de plume de Mary Mangwela qui signifie « réticence » NDT) est discrète » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : 9) était de sa mère. Enfin la lettre écrite par Mary Mangwela elle-même au secrétaire de Tabora du journal catholique *Kiongozi*, le 17 mai 1958, montre clairement que la poésie de genre SHAIRI intitulée NJOZI YA MAWE MATATU « le songe des trois pierres » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 33-34) a été écrite par elle. Cette poésie a une thématique politique cachée dans la forme d'une énigme à trois entités qui sort Mary Mangwela du cadre de la poésie amoureuse qu'elle aurait adressée à son mari et où elle n'a pas été cantonnée dans le *Diwani.* C'est aussi la poésie qui est le plus nettement possible à attribuer avec certitude à Mary Mangwela en terme de preuve de sa qualité d'auteur. Nous pouvons en effet nous fonder ici sur une lettre de Mary Mangwela qui se présente comme l'auteur de NJOZI YA MAWE MATATU en écrivant par deux fois *« shairi langu » ;* « mon poème » à propos de cette composition.

Cependant la parole de Charles M. Mnyampala est aussi un témoignage légitime et pouvant faire autorité. Pour le moins nous pouvons recouper ses informations avec l'ensemble d'éléments dont nous disposons. Dans le cadre de la tradition orale, qui est toujours vive en Tanzanie, la parole prononcée par un membre de la famille de Mnyampala, directement concerné et fin connaisseur de l'œuvre de son père, à l'attention d'une personne qu'il perçoit comme un chercheur dont il comprend parfaitement l'activité d'analyse et de consignation des paroles, a un fort pouvoir d'information. Nous avons pu retrouver avec Charles M. Mnyampala dans la bibliothèque centrale *(Maktaba Kuu)* de Dar es Salaam un exemplaire du journal *Uhuru* « liberté » daté du 13 juin 1969. Dans ce numéro des poètes avaient envoyé leurs condoléances et leurs hommages en vers suite à la disparition de Mathias E. Mnyampala le 8 juin 1969. Le poème de genre SHAIRI que signe Mary Mangwela dans le journal à cette occasion, par son nom suivi de son nom de plume, Wastara est intitulé PAMBO LA NDOA MAPENDO « l'ornement du mariage est l'amour[10] ». À la différence de titre près, ce sont exactement les mêmes vers que ceux imprimés pour la composition PAMBO LA NDOA MAPENZI « l'ornement du mariage est l'amour » recueillie dans le *Diwani ya Mnyampala* (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 45-46). Mary Mangwela appose donc son nom à la composition qui avait déjà été présentée, mais sans indication d'auteur, dans le *Diwani.*

L'information donnée oralement par Charles M. Mnyampala vient ici trouver une confirmation écrite. La tradition orale et notre propre tradition de l'écrit se rejoignent et convergent ici. Nous connaissons donc au total cinq poèmes de Mary Mangwela recueillis dans le *Diwani* de son époux. Il n'est pas dit qu'il n'y en ait pas d'autres.

Les œuvres de Mary Mangwela Mnyampala ne sont pas mentionnées explicitement comme ayant été composées par elle dans le *Diwani ya Mnyampala*. Il n'y a aucune indication en face ou faisant immédiatement suite aux textes de ses poèmes-mêmes dans le livre. Dans l'introduction *(dibaji)* rédigée à Mpanda en 1962*,* Mathias E. Mnyampala évoque pourtant le nom de sa femme et de son nom de plume, Wastara, d'une manière qui nous semble ambiguë :

« Mashairi yaliyomo kitabuni humu baadhi yake yalipewa jina la Bi Mary Mangwela (Wastara) ambaye ni mke wangu » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : *dibaji*)

« Certains des poèmes qui figurent dans ce livre ont reçu le nom de Mme Mary Mangwela (Wastara) qui est ma femme [...] ».

Il n'est pas clair s'il s'agit d'une dédicace de certains des poèmes du *Diwani* à Mary Mangwela (Wastara) ou du nom de l'auteur de ces poèmes. Mathias E. Mnyampala aurait pu aussi prendre le nom de plume de sa femme dans le cas de certaines compositions (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 71). Le nom des poèmes concernés n'est pas précisé non plus. C'est l'usage d'une construction passive dans la conjugaison du verbe *kupa* « donner » qui génère l'ambiguïté : « *yalipewa jina la Bi Mary Mangwela (Wastara)* » ; « [des poèmes NDT] ont reçus le nom de Mme Mary Mangwela (Wastara) ». Cet usage relativise aussi l'action de, pour ou sous le nom de Mary Mangwela pour la replacer dans le cadre général de l'anthologie des œuvres de Mathias E. Mnyampala. La suite de cette phrase où apparait le nom de la femme du poète apporte une précision pour le cas des poèmes dédiés à une personne :

« [...] *na wale marafiki niliowandikia mimi nimetaja majina yao penye mashairi yao niliwatungia.* ». (MNYAMPALA, M., E., 1963 : *dibaji*)

« [...] et les amis à qui moi j'ai écrit, j'ai cité leurs noms dans les poèmes que j'ai composés pour eux. »

Le nom de Mary Mangwela ne remplit pas cette dernière condition car il n'est pas écrit pour les cinq œuvres que nous avons citées. Elles ne sont donc pas composées à son attention. En l'absence d'une identification des œuvres qu'elle aurait composées, et d'une reconnaissance directe de son caractère de co-auteur, Mary Mangwela apparaît en filigrane comme en relation avec certains poèmes du *Diwani*. De quel relation s'agit-il exactement ce n'est pas dit si ce n'est que certains poèmes ont reçu son nom. En est-elle l'auteur ? Son nom a-t-il été emprunté par Mathias E. Mnyampala comme un pseudonyme féminin ? Mary Mangwela est là et effacée en même temps, reconnue à demi-mot et d'une certaine manière cachée par la façon de la présenter qui est faite. Tout comme aucune de ses compositions ne revêt sa signature dans le *Diwani*. Quelle est la signification de ces étranges présence et absence simultanées ? De ce qui nous apparaît comme une volonté contradictoire du poète de reconnaître le rôle de sa femme dans le *Diwani* tout en atténuant au point de la rendre imperceptible sa qualité de compositrice de certaines des œuvres ?

Le fait que la propriété des œuvres de Mary Mangwela n'est pas reconnue sans ambiguïté dans le texte du *Diwani* pourait être interprété de manières diverses et variées. Une première approche en termes de théorie du genre *(gender studies)* nous semble adaptée, au moins de manière heuristique. Car c'est bien le rôle d'une femme poète qui est occulté *de facto.* Nous pouvons nous demander si c'est justement en raison de son genre sexuel que Mary mangwela n'est pas pleinement reconnue dans le *Diwani* de son époux. Il nous faut alors resituer la place des femmes dans le monde de la poésie d'expression swahilie et de la société tanganyikaise ou tanzanienne pour éviter certaines mésinterprétations.

Nous voulons d'abord insister sur le fait que le monde de la poésie d'expression swahilie n'est pas exclusivement masculin. L'*Utenzi* de *Mwana Kupona* a été écrit par une femme à sa fille et c'est un des plus fameux poème de ce genre poétique. Quel que soit le degré de ségrégation sexuelle ou d'équilibre des genres que la poésie d'expression swahilie peut rencontrer dans les diverses sociétés où elle est vivante, les femmes écrivent et sont reconnues comme des auteurs. Ce serait aussi un effet de la « religion traditionnelle africaine » que relève Mulokozi en établissant un lien avec la tolérance et l'acceptation de l'altérité et le plus grand équilibre des genres qui s'observeraient, à la fois dans la théorie, la cosmologie et la pratique de cette religion traditionnelle (EWEL, M. *et al,* 2001 : pp 40-41). Pour autant, si les femmes et les hommes composent également des poèmes, ceci n'exclut pas l'hypothèse d'une absence de mixité au sein d'une même œuvre. Nous pourrions imaginer qu'il existe des *Diwani* masculins et des *Diwani* féminins, sans que les compositions des deux sexes ne se rencontrent au sein d'une même œuvre. Mais *a contrario* des poètes masculins écrivent en prenant le nom de femmes et *vice verca* (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 71). La situation en termes de genre sexuels de la poésie d'expression swahilie ne suit pas une ligne claire de démarcation entre le masculin et le féminin et il est complexe de travailler sur la base de cette opposition générique pour bien identifier les auteurs. Selon Mugyabuso M. Mulokozi (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 71), qui cite un entretien du 10 juillet 1993 avec Mary Mangwela, Mathias E. Mnyampala aurait utilisé de temps à autre le nom de plume de sa femme, Wastara, pour composer certains poèmes. Ce qui brouillerait nettement notre certitude quant à la qualité d'auteur de Mary Mangwela dans le *Diwani ya Mnyampala*, et apporterait une explication simple à la présentation étrange de certaines poésies de ce livre : « *yalipewa jina la Bi Mary Mangwela (Wastara)* » ; « [des poèmes NDT]

ont reçus le nom de Mme Mary Mangwela (Wastara) ». Nous aurions alors des poésies de Mathias E. Mnyampala qu'il aurait écrites sous le nom de sa femme puis recueillies avec les autres dont il est pareillement l'auteur dans son *Diwani.*

C'est une possibilité mais elle contredit la propre parole de Charles M. Mnyampala que nous avons consignée en 2010 à Dodoma. Ceci est en contradiction avec la présentation des tapuscrits où Mary Mangwela (Wastara) est bien présentée comme un auteur. C'est aussi une contradiction nette, au moins pour la composition NJOZI YA MAWE MATATU « le songe de trois pierres », avec le fait que Mary Mangwela présente ce poème comme son œuvre dans la lettre de 1958 que nous avons citée précédemment. À moins que cette lettre, elle aussi, ait été rédigée par Mathias E. Mnyampala mais signée du nom de sa femme, il reste probable que Mary Mangwela est l'auteur de ce poème (*Cf* annexe A. 2. DIWANI YA MNYAMPALA : mangwela5).

Aussi, les quatre feuillets dactylographiés comportent tous une adresse postale (P.O. BOX 44, Dodoma) au nom de Mary Mangwela. Mathias E. Mnyampala aurait-il poussé la dissimulation au point de s'inventer une adresse au nom de sa femme ? Dans des tapuscrits qui n'étaient pas à destination du public ? Par ailleurs, Mary Mangwela est une femme poète et elle a composé des poèmes sous le nom de plume Wastara « la réticence ».

Les éléments dont nous disposons sont plus favorables à l'hypothèse de Mary Mangwela en tant qu'auteur de certaines compositions du *Diwani,* même si l'hypothèse du pseudonyme féminin demeure. En ce cas, si Mary Mangwela est bien l'auteur de certains poèmes, pourquoi serait-elle présentée avec tant de précautions dans l'introduction du *Diwani* ? Nous avons vu que les conditions de production, en termes de genres sexuels, de la poésie d'expression swahilie, témoignent d'un équilibre, voire d'une permutation, des genres. Si Mary Mangwela n'apparaît pas clairement dans le *Diwani,* il ne nous semble donc pas que cela soit en raison de son appartenance au genre féminin. La raison doit être ailleurs.

Dans le monde politique des années 1950, les femmes ne sont pas non plus exclues. L'idéologie de la TANU et des militants nationalistes, que Mathias E. Mnyampala partageait en tant que catholique, se fonde sur un idéal d'égalité *(usawa)* pour justifier sa lutte anticoloniale. Cet idéal a eu des répercussions sur l'équilibre des genres. La lutte suppose aussi l'union des tanganyikais indépendamment des différences de tous types, y compris

entre genres sexuels. Aussi le rôle de mobilisation socio-politique des femmes dans le combat politique des années 1950 a été effectif. Susan Geiger le montre avec la figure de la militante nationaliste Bibi Titi Mohamed et certaines formes de propagande liées à la musique, aux chansons et à la danse :

« *Introduced and brought into the party through the mobilizing efforts of one of their own, Bibi Titi Mohamed* [...] *5,000 women had joined TANU by October 1955, their importance to Tanganyikan nationalism was thereby established. Through their* ngoma*,* taarab *and* lelemama *(dance/musical groups), women both transmitted and created information about TANU and the independence movement.* » GEIGER, S. « Engendering and gendering African nationalism » *in* (MADDOX, G., éd. sc. *et al,* 2005: pp 281-284)

« Introduites et amenées dans le parti par les efforts mobilisateurs de l'une des leurs, Bibi Titi Mohamed [...] 5000 femmes avaient rejoint la TANU en octobre 1955, leur importance pour la nationalisme tanganyikais était de ce fait établie. Au travers de leur *ngoma,* du *taarab* et des *lelemama* (groupe de danse/musique), les femmes transmettaient et créaient à la fois de l'information à propos de la TANU et du mouvement d'indépendance. »

Avec le *kiswahili* en partage avec leurs camarades de lutte masculins, les femmes composent des chansons à contenu politique. De même, rien n'interdirait à cette même époque à Mary Mangwela de composer des poèmes à contenu politique comme NJOZI YA MAWE MATATU. Dans sa lettre qui répond à une demande d'explication du directeur régional du journal catholique *Kiongozi* quant au sens de ces « trois pierres », l'auteur donne trois interprétations qui toutes sont explicitement et techniquement politiques. La première est celle des « trois votes » ou « *kura tatu »* du conseil législatif de Dar es Salaam. La seconde est celle des « trois nations » « *mataifa matatu »* et de leur sentiment quant au gouvernement de transition *(Serikali ya Mseto)* du Tanganyika. Enfin la troisième interprétation est celle des « trois partis », TANU, UTP et TFL qui rejoint la première interprétation en termes de « trois votes ». Mary Mangwela, que ce soit la femme poète elle-même ou un pseudonyme féminin de Mathias E. Mnyampala pouvait, en sa qualité de femme, réelle ou comme le masque de Mathias E. Mnyampala, composer un poème politique.

La transformation ambiguë du principe de l'auteur unique de l'anthologie poétique

La raison de l'éviction de Mary Mangwela, auteur réel ou pseudonyme, ne nous semble pas résider dans son rapport au genre féminin. Nous voyons plutôt dans ce silence la manifestation de la règle de l'auteur unique pour un *Diwani*. Un *Diwani* est une anthologie qui n'est pas de manière traditionnelle une œuvre collective. Mathias E. Mnyampala, en ne présentant pas explicitement un deuxième auteur, que celui-ci soit sa femme ou son propre double, se conformerait à la tradition de l'anthologie poétique d'expression swahilie. De même, des poèmes de genre SHAIRI faisaient partie d'un dialogue en vers avec d'autres poètes d'expression swahilie dont les compositions ont été retranchées du *Diwani*. Par ailleurs, Mathias E. Mnyampala aurait également apporté une innovation en réalisant un *Diwani* duel, masculin et féminin, mais n'aurait pas été jusqu'au bout de cette logique de composition à deux auteurs en l'affichant de manière non-ambiguë. Nous retrouvons là des traits de la sculpture tanzanienne et de la « religion traditionnelle africaine » où les figurines, et les esprits auxquels elles sont destinées, peuvent porter simultanément des caractères féminins et masculins (EWEL, M. *et al,* 2001 : 41). Les fragments féminins au sein du *Diwani* de Mathias E. Mnyampala, où il y a par ailleurs des indices volontaires de l'existence de ce deuxième auteur, en premier lieu son nom de plume, nous sembleraient peut être relever d'un jeu entre initiés qui n'a pas été destiné à un lecteur quelconque du *Diwani*. Les membres du cercle restreint des Mnyampala savent et n'ont pas besoin de plus de reconnaissance de l'inclusion de Mary Mangwela Mnyampala dans le *Diwani* de son mari que cette signature à la voix passive « *mashairi* [...] *yalipewa jina la Bi Mary Mangwela Mnyampala (Wastara)* », « des poèmes ... ont reçus le nom de Mme Mary Mangwela Mnyampala (Wastara) ... ». Que ce soit la femme de l'auteur ou son pseudonyme féminin, ce qui nous surprend le plus en définitive est la façon dont Mathias E. Mnyampala a réussi à se conformer strictement à la tradition de l'auteur unique dans la présentation des poèmes au sein de son anthologie poétique tout en innovant et en reconnaissant de manière quasi-hermétique son innovation.

Sur le plan de la métrique, les cinq poèmes attribués à Mary Mangwela se conforment strictement au mètre classique du genre SHAIRI. Il y a systématiquement quatre vers par strophe/*ubeti* et des vers scindés en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes qui

organisent la strophe/*ubeti* de cette façon décrivent également des motifs d'orientation classiques.

C'est la transformation d'un principe du recueil poétique ou *Diwani* qui apporte la nouveauté. Le nombre d'auteurs a varié, nous sommes passés de un à deux. Cette transformation d'un paramètre quantitatif lié au principe de l'auteur qui préside à l'anthologie poétique, une fois initiée, autorise bien d'autres variations de ce nombre qui n'auront pour limite que l'imagination des poètes. Dans le cas du *Diwani ya Mnyampala*, il s'agit d'un *Diwani* familial où sont réunis le mari et sa femme.

Il nous apparaît que cette innovation retrouve des échos *ex materia* d'éléments culturels africains attenants à l'art et à la « religion traditionnelle africaine ». Cette dernière aurait la caractéristique de composer avec des éléments hétérogènes à la manière d'un collage qui juxtapose des matériaux hétéroclites dans un espace unique et intégré. Suivant Mulokozi, cette religion traditionnelle africaine maintiendrait son unité par l'éclectisme :

« African traditional religion is not exclusive ; it accepts newcomers, new gods and new ideas so long as they are harmless and are immediately or potentially useful. »

(EWEL, M. *et al,* 2001 : 39)

« La religion traditionnelle africaine n'est pas fermée; elle accepte de nouveaux arrivants, de nouveaux dieux et de nouvelles idées tant qu'ils sont inoffensifs et sont immédiatement ou potentiellement utiles. »

Sur le plan de la création artistique, la création *ex materia,* le recyclage et le respect des formes traditionnelles seraient donc en harmonie avec ce substrat religieux africain. Tandis que des formes variées d'académisme ou de dogmatisme artistique feraient écho à la pratique des croisades ou des *djihad* laissée dans l'histoire par les deux autres religions que prend en compte Mulokozi pour l'art africain : le christianisme et l'islam.

Le *Diwani ya Mnyampala,* d'un certaine manière, témoigne d'une africanité de la création artistique par sa capacité de création composite. Nous connaissons l'influence de la découverte de l'art africain sur des artistes français du début du XXème siècle et retrouvons cette africanité dans la pratique du collage. Dans le cas d'une anthologie poétique en langue swahilie, le *Diwani ya Mnyampala* intègre des éléments masculins et féminins relevant de

ses deux auteurs. Il intègre aussi le mètre classique SHAIRI en strict conformité avec la tradition de la poésie d'expression swahilie ou, dans une minorité de composition du genre MSISITIZO, sur la base *ex materia* d'une transformation du genre classique SHAIRI. Le *Diwani* pourrait exister tel quel, de manière composite. Son unicité relèverait de la présence commune des textes au sein d'un même objet, c'est à dire un livre. Mais Mnyampala ne va pas au bout de ce projet et choisit de rendre homogène la présentation de ce livre : les poèmes sont numérotés et présentés avec leur titre. Des phrases de contexte ou de dédicaces les accompagnent. Ils ne sont jamais signés. L'anomalie que constitue le nom d'un deuxième auteur ne se fait jour que dans une phrase du dernier paragraphe de l'introduction du livre. Par analogie avec la construction nationale tanzanienne, nous pourrons-nous interroger sur cette question de ce qui fait l'unité d'une chose. Dans le cas du *Diwani*, c'est donc la présentation du livre de manière conforme à une tradition littéraire. Dans le cas d'une nation, quant elle est faite au départ d'une juxtaposition de communautés ou groupes ethniques, c'est une affaire plus délicate mais qui peut aussi être facilitée par un certain conformisme. Nous savons par exemple que le *kiswahili* est un facteur d'union principal et que les formes classiques de la poésie d'expression swahilie ont fait l'objet d'une nationalisation à partir de la culture swahilie de la côte de l'océan indien. D'autres expérimentations poétiques de l'union existent chez Mnyampala qui ne se sépare jamais du profond substrat religieux traditionnel africain, en particulier de sa tendance éclectique. Nous comparerons à ce titre, l'innovation présente dans le *Diwani,* à savoir le passage d'un à deux auteurs, à celle du genre poétique NGONJERA créé par Mathias E. Mnyampala. Quant on le met au regard de la la tradition du dialogue en vers d'expression swahilie ou des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques », le NGONJERA opère une transformation en sens inverse de celle du *Diwani* : nous passons d'une pluralité d'auteurs à un auteur unique. Également composite comme nous venons de le voir du *Diwani ya Mnyampala*, le genre NGONJERA sera celui qui a été retenu explicitement par le politique comme vecteur de la propagande et de la construction nationale. Nous verrons si la différence formelle entre *Diwani*, *Malumbano ya ushairi* et *Ngonjera* est pertinente sur le plan politique pour justifier de la sélection du genre NGONJERA.

d. Conclusion

Si nous nous en tenons à sa forme générale, le *Diwani ya Mnyampala* est une œuvre classique et conformiste au sein de la poésie d'expression swahilie. Le projet traditionnel de l'anthologie poétique ou *diwani* est respecté. A savoir que ce sont bien les meilleures compositions d'un auteur qui sont recueillies par cet auteur-même dans un ouvrage après qu'elles ait été composées à d'autres occasions. L'auteur participe alors à l'expression et au maintien d'une norme. Sur le plan de l'analyse métrique formelle, nous avons également vu que la grande majorité des compositions était structurée dans le même mètre classique SHAIRI avec une strophe/*ubeti* faite de quatre vers également scindés en hémistiches octosyllabiques. Mathias E. Mnyampala, qui a été reconnu officiellement comme le président des poètes tanzaniens au sein de l'association UKUTA et comme un artiste national *(Msanii wa Taifa)* fait ici montre de son excellence dans le maniement d'un mètre classique et d'une pratique traditionnelle de l'anthologie poétique qui ont été définis entre le XVIIIème et le XIXème siècle par les poètes swahilis de la côte de l'océan indien. Mathias E. Mnyampala, qui compose dans un espace géopolitique bouleversé par la colonisation puis l'invention d'une culture nationale swahilophone à l'échelle du Tanganyika et de la Tanzanie, laisse intacte cette tradition qui est respectée strictement à la lettre dans la plus grande majorité de son *Diwani.*

Dans le respect des règles classiques et de la tradition poétique d'expression swahilie, Mathias E. Mnyampala va forger son propre style *(mtindo)* qui conduit à la définition d'un nouveau type *(aina)* de composition au sein du genre SHAIRI. Mnyampala nomme et définit ce style MTIRIRIKO « le flux » dans une composition inaugurale du *Diwani*. Le MTIRIRIKO, que l'auteur rattache à la tradition des littératures orales traditionnelles de sa région d'origine, l'Ugogo, se traduit par l'ajout d'une règle aux règles classiques. C'est une contrainte forte sur la métrique qui veut une isométricité de chaque strophe/*ubeti* au sein d'une même composition. C'est à dire que les chaînes de rimes qui structurent et délimitent les éléments constitutifs de la strophe/*ubeti* doivent recevoir systématiquement les mêmes valeurs de paramètres. Elles ont les mêmes valeurs phonologiques et décrivent exactement les mêmes parcours, de là les mêmes motifs d'orientation dans la strophe/*ubeti*.

Le *Diwani ya Mnyampala* va s'écarter de la tradition de deux manières qui ne se manifestent que dans une minorité des poèmes. La première manière est la création d'un genre poétique nouveau, le MSISITIZO « insistance » sur la base de la transformation du genre SHAIRI. Cette innovation est reconnue dans une composition du *Diwani* qui inaugure le nouveau genre MSISITIZO en définissant ses règles dans une composition qui applique ces règles-mêmes, comme cela avait été le cas du style MTIRIRIKO. La deuxième manière s'écarte plus de la tradition de l'anthologie poétique car il y a ajout d'un auteur à ce qui est au départ un projet individuel. Certains des poèmes en effet ont été signés, avant d'être choisis comme des éléments du *Diwani*, par Mary Mangwela (Wastara), la femme de Mathias E. Mnyampala. Que ce nom corresponde à l'auteur effectif des poèmes, c'est l'hypothèse que nous privilégions, ou à un pseudonyme féminin de Mathias E. Mnyampala, il introduit une dualité des auteurs et des genres sexuels qui est absente de la tradition du *Diwani* de la poésie d'expression swahilie classique. Cette transformation du principe de l'auteur unique du *Diwani* est en accord avec d'autres formes d'art africain, comme la sculpture, et avec un substrat religieux traditionnel africain, qui favorisent l'éclectisme et la juxtaposition d'objets hétérogènes dans la production d'une unité, qu'elle soit artistique ou religieuse. Ce phénomène est reconnu par Mnyampala dans une seule ligne de l'introduction du *Diwani* mais n'est pas affiché ensuite dans le texte comme cela avait été pourtant le cas du style *(mtindo)* MTIRIRIKO et du genre *(bahari)* MSISITIZO qui sont deux autres innovations de l'auteur. Mnyampala n'aurait peut-être pas pu intituler son recueil de poème « *Diwani* » si la violation du principe de l'auteur unique avait été reconnue sans ambiguïté. C'est une transformation qui se fonde *ex materia* comme pour le MTIRIRIKO et le MSISITIZO qui dérivent tous deux du genre classique SHAIRI. La polyphonie dans le *Diwani* nous semble provenir en effet d'un substrat culturel africain et plus particulièrement de la culture *gogo.* Mais le résultat du passage d'un auteur unique à deux auteurs est trop différent du projet original du *Diwani* que Mnyampala applique par ailleurs à la lettre dans la majorité de son recueil. Dans le cas du genre NGONJERA, le passage se fait dans le sens inverse d'une pluralité d'auteurs à un auteur unique mais il a fallu trouver un nom à ce nouveau genre. Le nom d'origine *cigogo « ngonjera »* qui signifie de manière paradoxale « palabres » alors que les palabres supposent des interlocuteurs justement. Un *Diwani* familial à deux voix, celle de la femme et de son époux, ou celle de Mnyampala et son double et pseudonyme féminin, aurait peut être du trouver une autre dénomination. Ce n'est pas le projet général de

Mnyampala qui veut composer une œuvre classique, d'une manière conformiste et compréhensible du grand public de la poésie d'expression swahilie.

Aussi le projet général d'un *diwani* est d'appliquer, de maintenir et de magnifier une norme classique de la poésie d'expression swahilie. La collection dans laquelle le *Diwani* est publié, suivant les déclinaisons et mutations de l'EALB, s'intitule d'ailleurs « *Johari za Kiswahili* », « joyaux du *kiswahili* » et elle a pour but de valoriser et de publier des ouvrages classiques. Africaine dans l'âme, la polyphonie du *Diwani* est annoncée avec un certain hermétisme auprès des rares initiés tandis que la lecture générale et conventionnelle suivant le principe de l'auteur unique reste la seule possible. Les poèmes de ou sous le nom de Mary Mangwela (Mnyampala) ne sont pas identifiés dans le *Diwani ya Mnyampala*. Les textes de poèmes d'autres auteurs d'expression swahilie, comme Snow-White Akilimali, qui répondaient à certaines compositions de Mnyampala et formaient ensemble un dialogue, ont été supprimés :

« *Mshairi mmoja wa Kigoma aitwae Snow-White alipinga shairi hili lilipotoka, naye alisema hivi* Kuzaa si kazi kubwa, kazi kubwa ni kulea. *Nami nilimjibu tena kwamba:*[...] TUTALEA MWANA GANI?» (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 17-18)

« Un poète de Kigoma qui s'appelle Snow-White s'est opposé à ce poème. Il a parlé ainsi : *Procréer n'est pas un grand travail, le grand travail est d'élever*[11]. Et moi je lui avais répondu [...] QUEL ENFANT ELEVERONS-NOUS ?[12] »

L'existence du dialogue est annoncée tandis que son contenu doit se conformer au projet du *Diwani* qui exige un auteur unique. Le poème de Snow-White est absent. La pratique de l'anthologie poétique ou *Diwani* est un projet individualiste, qui vient d'une aire culturelle arabo-persane différente de celle des sociétés africaines du Tanganyika et de la Tanzanie. Elle s'est cependant profondément enracinée dans la culture littéraire des Swahilis de la côte et par là est devenue africaine et swahilie. Le projet colonial de trans-ethnisation du *kiswahili* et de ses formes littéraires repris par le projet national de tanzanisation des genres classiques a poursuivi la diffusion de cette pratique du *Diwani*. Mathias E. Mnyampala s'y conforme. Cette démarche est cohérente avec le projet colonial puis le projet national et nationaliste quand il nécessite un reterritorialisation la plus fidèle possible des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Nous verrons qu'au sein de la poésie

d’expression swahilie, la pratique des dialogues entre poètes en vers de genre SHAIRI, comme les *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » restitue la dimension collective et une certaine forme d’africanité de la composition, voire de la négociation, poétique à plusieurs.

2. Les *Mashairi ya vidato* ou « *mashairi* en entailles »

Mathias E. Mnyampala va illustrer sa maîtrise du genre SHAIRI dans un nouveau style qu'il nomme *« mashairi ya vidato »* ou « *mashairi* en entailles ». L'ensemble de ces compositions est inédit et a été rédigé à la fin des années 1960 qui correspond aussi aux début des années d'indépendance et à la fin de la vie du poète. Il s'agit de tapuscrits inédits de compositions du genre SHAIRI où Mathias E. Mnyampala élabore une structure relationnelle inter-strophes pour toutes les chaînes de rimes. Les documents que nous avons copiés sont des feuillets qui étaient rangés dans une enveloppe dans les archives Mnyampala physiques. L'ensemble des feuillets présents est également conservé sous forme numérique dans les Archives Numériques de Mathias E. Mnyampala (ANM). Nous les avons identifiés par le code à trois lettre myv suivi d'un numéro attribué au fur et à mesure que nous sortions des feuillets de l'enveloppe pour les copier.

Mathias E. Mnyampala a donné le nom de « VIDATO » ou « entailles » à ce nouveau style. Cette traduction qui est la nôtre ne va pas de soi. En effet, le nominal swahili *vidato* a le sens de « classes » dans une école, c'est à dire les différents degrés par lesquels passe successivement un élève. Et le syntagme « *mashairi ya vidato »*, sans plus d'informations, pourrait être traduit immédiatement par « poèmes scolaires » ou « poèmes à l'usage des classes » comme les élèves pourraient s'exercer à la composition poétique avec leur aide. Mais il n'en est rien lorsque nous nous attachons à l'étude de la forme métrique de ces poèmes et lisons la propre définition du terme faite par Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., myv18).

D'abord, le nominal pluriel en classe 6 « *mashairi »* qui désigne à la fois des poèmes en général et un genre poétique particulier caractérisé par le mètre SHAIRI est à prendre dans son sens particulier dans ce cas précis. Il nous faut traduire par *mashairi* en français car l'ensemble des compositions du style VIDATO « entailles » est de genre SHAIRI dans les tapuscrits inédits que nous avons pu lire et copier. C'est aussi un courant du genre SHAIRI le plus répandu dans la poésie d'expression swahilie et le plus utilisé par Mathias E. Mnyampala, qui est présent. Il s'agit du courant classique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques.

Ensuite, la structure métrique décrite par les parcours et motifs d'orientation des chaînes de rimes est complexe et novatrice au sein du genre SHAIRI. Ce degré de complexité ne nous semble pas compatible avec l'enseignement dans les classes qui aurait besoin de transmettre de nombreuses connaissances de base sur la poésie d'expression swahilie avant de se livrer à ces complexes exercices de style. Nous le verrons en détails ci-dessous mais le nouveau motif imprimé dans les strophes par les chaînes de rimes « en entailles » exerce une contrainte forte sur le lexique qui dépasserait les capacités du novice, même s'il est déjà entré dans l'enseignement secondaire. La forme métrique de ce motif « en entailles » que nous observons dans les textes du style VIDATO, nous fait rejoindre le sens premier du nominal *kidato* d'où a dérivé l'usage scolaire et qui est celle d'une entaille dans le bois, au sens propre. Le sens se construit ainsi : dans un tronc d'arbre, le *kidato* est une « entaille, une encoche », sur une échelle, c'est un « échelon » et aussi « une classe (dans le secondaire), un grade » (source : http://www.kamusi.org/en/lookup/sw?Word=VIDATO kamusi.org consulté le 10 juin 2012 et www.fie.nipa.com consulté le 15 août 2012). Le dictionnaire du BAKIZA donne également comme sens premier à la paire nominale *kidato/vidato* (Cl. 7/8) celui « d'encoche » ou « d'entaille » : *« keo kwenye kigogo linalotumika kupandia mti » ;* « entaille dans un tronc qui est utilisée pour monter dans l'arbre » (BAKIZA, 2010, *kidato1* : 158) tout comme le *Kamusi ya Visawe* (dictionnaire des synonymes) à l'entrée *kidato : « mkato (wa kupandia nazi) » ; «* encoche (pour monter dans un cocotier) » (MOHAMED ABDULLA MOHAMMED *et al*, 2008: 99). Le dictionnaire de Lenselaer qui traduit celui de Johnson, ignore ce sens du terme auquel il préfère les notions « d'échelon », de « traverse d'une échelle » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 196).

Enfin, en surcroît des observations liées à la stricte analyse métrique formelle et nos interprétations sémantique en corrélation quant au sens du nom « VIDATO », Mathias E. Mnyampala a défini lui-même le terme. Conformément à son habitude que nous avons déjà constatée dans la définition du genre MSISITIZO « insistance » et du style MTIRIRIKO « flux » dans son *Diwani,* Mathias E . Mnyampala a rédigé une composition inaugurale du style VIDATO « entailles ». Ce poème est de genre SHAIRI et est intitulé JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili ».* Il se trouvait parmi les feuillets rangés dans l'enveloppe des tapuscrits inédits des MASHAIRI YA VIDATO et nous lui avons attribué le code myv18. La composition est suivie sur le même feuillet d'un lexique ou « petit dictionnaire » *(kamusi ndogo)* qui

explique les mots difficiles ou rares ou dialectaux au lecteur swahilophone de la composition. Le nominal *vidato* fait partie de ce lexique :

« KAMUSI NDOGO : Vidato Tungo mpya za kubadilishana vina – kina cha mwisho huja katikati katika ubeti wa pili na kuzua kingine tena kipya kwa ubeti ufuatao n.k. »

(MNYAMPALA, M., E., myv18)

« PETIT DICTIONNAIRE : Entailles [*Vidato* NDT] Nouvelles compositions de changements des rimes – la rime de fin vient au milieu dans la deuxième strophe et donne naissance à une nouvelle autre [chaîne de rime/*kina,* d'après l'accord de classe nominale NDT] dans la strophe qui suit, *etc*. »

La définition de Mnyampala est technique, concise et elle décrit précisément le parcours sur deux strophes/*beti* qu'effectue une chaîne de rime *(kina)* ainsi que le changement d'orientation des chaînes de rimes – de la position finale *(mwisho)*, c'est à dire en syllabe finale du deuxième hémistiche d'un vers, vers la position médiane *(katikati),* c'est à dire en syllabe finale du premier hémistiche d'un vers. C'est la succession de ces motifs des chaînes de rimes d'une strophe/*ubeti* à l'autre qui va décrire une suite d'entailles comme c'est le cas dans le sens concret du nom *vidato*. Ce type de composition est présenté comme « nouveau » par Mathias E. Mnyampala sans qu'il ne s'en attribue la paternité. Le feuillet myv3 comprend un autre nom d'auteur, M. Romuald M. Mella d'Arusha tandis que la structure de la composition est forgée dans le style VIDATO du genre SHAIRI comme les autres innovations de Mnyampala contenues dans l'enveloppe. Les formes de VIDATO du genre SHAIRI ne sont donc pas une invention exclusive de Mnyampala mais un patron métrique utilisé dans le milieu des années 1960.

Ce patron respecte toutes les règles métriques du genre SHAIRI tout en définissant en son sein un nouveau style VIDATO caractérisé par la succession « en entailles » des chaînes de rimes d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Nous ne disposons pas d'autre information pour déterminer les modalités précises de la genèse de ce style.

Le type de tissage en entailles de relations d'identité entre strophes/*beti* pour les chaînes de rimes est autorisé par les règles de la métrique classique du genre SHAIRI. Shariff lorsqu'il

décrit les règles générales du genre évoque explicitement les artifices supplémentaires qui rélèvent de l'habileté d'un poète donné (SHARIFF, I., N, 1988 : 51). Mathias E. Mnyampala est à l'origine de l'innovation que constitue au sein du genre SHAIRI la contrainte d'isométricité stricte des paramètres des chaînes de rimes dans le style MTIRIRIKO. Dans le cas du style VIDATO, Mnyampala va être l'un des initiateurs, si ce n'est l'initiateur principal, nous ne le savons pas, d'une nouvelle règle de composition ajoutée aux règles classiques. Elle portera principalement sur la modification de la valeur d'un paramètre du P.R. : la portée d'une chaîne de rime décrivant un parcours en « L inversé » est étendue à deux strophes/*beti.* Cette nouvelle valeur de la portée sur deux strophes/*beti* qui se fonde *ex materia* sur une transformation d'un parcours existant des chaînes de rimes, constitue la base d'une règle additionnelle qui doit être respectée par chaque chaîne de rime dans l'ensemble d'une composition de style VIDATO « entailles ». Mathias E. Mnyampala, non seulement applique une règle additionnelle aux règles générales du genre SHAIRI *mais surtout il rend manifeste la conscience théorique qu'il a de cette innovation* de par la définition qu'il nous en donne. La démarche théorique quant à l'esthétique des œuvres est présente dans les écrits de Mnyampala. Elle a pour correspondances principales un dictionnaire de poétique *TAALUMA YA KISWAHILI* « précis de *kiswahili* » et le tapuscrit inédit des commentaires de la révision du manuscrit du *Diwani* du Cheikh Harold E. Lambert. Des poèmes aussi qui définissent explicitement les règles en les appliquant simultanément comme c'est le cas des compositions inaugurales du genre MSISITIZO et du style MTIRIRIKO. La composition JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili »* datée du 24 février 1967 qui est accompagnée par la définition du nominal *vidato* (MNYAMPALA, M., E., myv18) ne va pas dans cette direction métalinguistique. Elle traite principalement de la revue *Kiongozi* de l'église catholique qui offre des pages à la poésie en vers classiques et que l'auteur présente comme une école de la poésie. La première strophe/*ubeti* emploie le terme technique *vidato* « entailles » dans une structure de ce style-même VIDATO mais c'est la seule, sur les douze que comporte la composition, qui a un rapport direct avec ce nouveau style. Le caractère métalinguistique du nominal *vidato* est indiqué ici par l'usage typographique des apostrophes dans le texte de la composition :

<u>JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* »</u>

première strophe/*ubeti :*

« KAMA watunga 'Vidato', ya vina kuvibadili,

Lugha uipambe vito, bora bora vya aali,

HAKUNA mwingine mto, ububujao kuwili !

KIONGOZI ndio mali, Jarida la Kiswahili. »

« S'ils composent des 'entailles', de rimes pour les changer,

La langue orne-la de joyaux, de la meilleure et plus haute qualité,

IL N'Y A PAS d'autre fleuve, qui jaillirait en double !

LE GUIDE c'est lui la richesse, la revue en *kiswahili*. »

Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., myv18)

Nous allons maintenant présenter l'analyse métrique du motif des « entailles » du style VIDATO afin d'envisager la correspondance entre le sens du terme *vidato,* sa définition technique et les structures métriques effectivement présentes. Les compositions myv3, myv12, myv17 et myv40 ont fait l'objet d'une analyse métrique détaillée. Nous utilisons le texte des trois premières strophes/*beti* de la composition JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili* » (MNYAMPALA, M., E., myv18) pour décrire le motif des entailles généré par la succession caractéristique des chaînes de rimes.

Description du motif à l'échelle de trois strophes/beti

JARIDA LA KISWAHILI « la revue en *kiswahili »* (MNYAMPALA, M., E., myv18)

Quatre éléments : *KAMA* « comme, si », *HAKUNA* « il n'y a pas », *KIONGOZI* « la direction, le guide », *Jarida la Kiswahili* « la revue en *kiswahili »* sont répétés à des emplacements identiques dans toutes les strophes/*beti* de la composition. L'existence de ces quatre relations d'identité omni-strophe à ces emplacements précis dans la strophe/*ubeti* est une caractéristique que nous retrouvons dans les autres poésies de genre SHAIRI de ce style.

genre **SHAIRI** (quatre vers à hémistiches octosyllabiques par strophe/*ubeti)*

strophe/*ubeti* 1

1er vers :	KAMA watunga 'Vida**to**'	ya vina kuvibadi**li**
	1er hémistiche	2ème hémistiche
2ème vers :	Lugha uipambe vi**to**	bora bora vya aa**li**
	8 syllabes (1) **/to/**	8 syllabes
3ème vers :	HAKUNA mwingine m**to**	ububujao kuwi**li**
4ème vers :	KIONGOZI ndio ma**li**	Jarida la Kiswahi**li** **/li/** (2)
	(3) **/li/**	

strophe/*ubeti* 2

1er vers :	KAMA fawidhi fadhi**li**	afadhiliye tai**fa**
	1er hémistiche	2ème hémistiche
2ème vers :	Kuandika Kiswahi**li**	cha ufasaha na si**fa**
	8 syllabes	8 syllabes
3ème vers :	HAKUNA kupita hi**li**	kwa ukarimu wa dhi**fa**
4ème vers :	KIONGOZI ndio shu**fa**,	Jarida la Kiswahi**li** **/li/** (2)
	(4) **/fa/**	

strophe/*ubeti* 3

1er vers :	KAMA utapiga de**fa**	gazeti lipi lapi**ta**
	1er hémistiche	2ème hémistiche
2ème vers :	Kwa mpango na sahi**fa**	tegemeo la UKU**TA**
	8 syllabes	8 syllabes
3ème vers :	HAKUNA ila mago**fa**	magazeti ya mata**ta**
4ème vers :	KIONGOZI ndiye nyo**ta**	Jarida la Kiswahi**li** **/li/** (2)
	(5) **/ta/**	

Les chaînes de rimes ont été numérotées de (1) à (5).

La copie numérique du tapuscrit, sa transcription et sa traduction complète sont données en annexe (ANM : myv18)

La structure générique de ces compositions inédites est celle du genre *(bahari)* SHAIRI dans son courant *(mkondo)* le plus fréquent c'est à dire quatre vers par strophe/*ubeti* avec chaque vers divisé de manière égale en deux hémistiches octosyllabiques.

C'est la répétition du motif des « entailles » ou VIDATO qui constitue une particularité très technique et qui ajoute une contrainte métrique supplémentaire. Chaque entaille est une chaîne de rime qui délimite la fin des hémistiches à droite d'un vers (ou en deuxième position) pour les trois premiers vers d'une strophe/*ubeti.* C'est précisément la description qu'a donnée Mnyampala de la naissance d'une chaîne de rime finale ou *« kina cha mwisho »* dans sa définition du nominal *vidato.* La chaîne change d'orientation et passe à gauche, c'est à dire qu'elle délimite la fin du premier hémistiche qui passe par le milieu *(katikati)* du quatrième vers. C'est le parcours connu du « L inversé » qui est décrit ici mais Mnyampala choisit de prolonger ce parcours sur la strophe/*ubeti* suivante. Alors la chaîne reste du côté gauche le long des hémistiches initiaux des trois premiers vers et elle prend fin sur le troisième vers. La chaîne de rime qui décrit le parcours en « L inversé » d'une strophe/*ubeti* immédiatement antécédente, donne naissance de cette façon à une nouvelle chaîne à gauche comme le concevait en définitive Mathias E. Mnyampala dans sa définition brève qui décrivait le fait de « *kuzua kingine tena kipya kwa ubeti ufuatao » ;* (MNYAMPALA, M., E., myv18) « donner encore naissance à une nouvelle autre [chaîne NDT] dans la strophe *suivante ».* En parallèle de cette chaîne qui vient de la strophe/*ubeti* immédiatement antécédente, une chaîne de rime prend naissance dans la strophe/*ubeti* du côté des hémistiche finaux des trois premiers vers puis de l'hémistiche initial du quatrième vers, générant le début d'une nouvelle entaille qui va elle aussi se prolonger suivant la règle générale que doivent suivre les chaînes de rimes dans le style VIDATO. Les chaînes de rimes (1), (3), (4) et (5) décrivent ce motif en « entailles » dans la succession de leurs orientations d'une strophe/*ubeti* à l'autre dans le début du poème où nous les avons représentées. La chaîne de rime (2) décrit un motif en « pointillés » qui relie chaque syllabe finale d'hémistiche final de vers final de manière omni-strophe/*ubeti.*

La succession de ces chaînes de rimes sur deux strophe/*beti* avec une orientation en forme de courbe allant de droite à gauche est un méta-motif qui décrit, à l'échelle de la composition entière, une série d'entailles ou VIDATO comme la succession des encoches dans le tronc des cocotiers. La maîtrise métrique dans ce genre de composition est élevée et requiert un poète expert.

Dans le cas du genre WIMBO (*Cf* ROY, M., 2014, Vol.1), des chaînes de rimes passent de la même façon d'une strophe/*ubeti* à l'autre en suivant un motif en forme de «] » dans le cas des ZINA ZITOTO ou « petites rimes » mais la situation est différente. La portée des ZINA ZITOTO et des VIDATO est différente. Les chaînes de rimes de type ZINA ZITOTO portent sur trois strophes/*beti* tandis que les chaînes de rimes en VIDATO « entailles » portent sur deux strophes/*beti.* Aussi les chaînes de petites rimes délimitent trois vers dans les strophes/*beti* mais ces vers restent indivis tandis que les chaînes de rimes en entailles découpent quatre vers en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes en entailles ont également une profondeur plus importante car elles se prolongent sur trois vers dans la deuxième strophe/*ubeti* qu'elles délimitent. Sur le plan lexical, les petites rimes reprennent les syntagmes en leur faisant suivre des permutations syntaxiques laissant intacts leurs constituants. Il y a plus un jeu avec les mots que l'appel à la richesse du lexique. Les mots qui portent les chaînes de rimes contraintes par le style des entailles sont renouvelés à chaque vers ce qui est une démarche plus complexe de structuration lexicale du mètre. Dans les deux cas de chaînes de rimes, qu'elles soient celles des ZINA ZITOTO ou qu'elles décrivent des « entailles » (*vidato*), nous voyons que notre modèle de description métrique est adéquat. En effet, en se fondant sur le principe des rimes (*vina*) [P.R.], il permet de décrire complètement les phénomènes. Nous pouvons comprendre quelle transformation du P.R. a été effectuée par Mathias E. Mnyampala (et Romuald M. Mella) pour aboutir au style VIDATO « entailles » à la fin des années 1960. Mnyampala est l'un des initiateurs et le seul théoricien que nous connaissons de la modification du paramètre de la portée des chaînes de rimes qui suivent le parcours usuel en « L inversé ». Mnyampala décrit un passage sur deux strophes/*beti* et non plus une seule ainsi que la prolongation de la chaîne comme nous l'avons vu. L'orientation du parcours de ces chaînes de rimes en forme « d'entailles » résulte d'une transformation *ex materia* liée au P.R. tel qu'il s'exprime dans les compositions traditionnelles du genre SHAIRI. Il faut aussi une contrainte ajoutée aux règles générales et

classiques : à savoir que ce type de parcours en « entailles » est le seul possible pour les chaînes de rimes. C'est cette contrainte additionnelle qui crée la succession des entailles et l'impression caractéristique liée au genre VIDATO. Enfin, notre modèle fondé sur le P.R. suppose que ce P.R. et donc les chaînes de rimes, aient un pouvoir structurant des unités métriques au sein de la composition : strophe/*ubeti,* vers et hémistiches. Ceci ne serait pas possible si nous n'avions que des chaînes en entailles de type (1), (3), (4) ou (5). Ces chaînes délimitent des hémistiches et des vers mais comme elles passent le long de deux strophes/*beti* elles n'ont pas la possibilité de délimiter ce type d'unité métrique qu'est la strophe/*ubeti*. Le parcours et la contrainte inventés par Mnyampala et ses pairs, en changeant le paramètre de la portée des chaîne de rimes, portent atteinte à une propriété structurante d'une principe fondamental. Il faut donc qu'existe des chaînes de rimes de type (2) qui réunissent les dernières syllabes de chaque strophe/*ubeti* dans une chaîne en « pointillés ». Ce sont à ces emplacements terminaux que la fin d'une strophe/*ubeti* est marquée. Ils pourraient aussi être réservés à une syllabe non-homophone des chaînes de rimes en exercice dans une série de vers environnants afin d'établir une différenciation sonore et donc une coupure de strophe/*ubeti.*

Au sein du genre classique, c'est donc une différenciation importante qui apparait avec les MASHAIRI YA VIDATO. Les règles générales sont respectées à la lettre mais nous le voyons, la logique de la succession des entailles apporte une contrainte puissante sur la métrique et le lexique qui transforme l'apparence du genre SHAIRI. Ces poèmes inédits, rédigés après la période coloniale, ont aussi un contenu politique critique de la société tanzanienne (MNYAMPALA, M., E., myv17 et myv40). Il assume aussi la pensée théologique du monde de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., myv25). Mnyampala ne se fait pas ici le porte-voix *(kipaza sauti)* du régime comme il a pu être décrit voire caricaturé par Ndulute (NDULUTE, C., L., 1985) par rapport au contenu propagandiste des poésies de genre NGONJERA (RICARD, A., 1995 : 86). Ces poèmes en entailles de genre SHAIRI avaient une parole plus libre. Nous les avons trouvés sur des feuillets dactylographiés mais ne savons pas s'ils étaient destinés à la publication. Contrairement à d'autres textes des archives Mnyampala, nous n'avons pas d'indices d'une connaissance, d'une acceptation, d'une promotion ou d'un refus de ces textes par des membres de l'exécutif de la République Unie de Tanzanie.

3. Adaptations des *Psaumes* et des *Évangiles* dans des compositions de genre UTENZI

Mathias E. Mnyampala a composé deux *tenzi* chrétiens qui ont été publiés sur les presses de l'imprimerie des missionnaires bénédictins de Ndanda dans le Sud-est de la Tanzanie. Les textes adaptés dans le genre classique UTENZI proviennent du livre des *Psaumes* (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) et des *Évangiles* (MNYAMPALA, M., E., *c.*1967). Deux questions se posent en priorité. Quel est le rapport qu'entretiennent, sur le plan de la forme métrique, ces *tenzi* chrétiens avec les *tenzi* classiques du XIXème siècle ? Et Mathias E. Mnyampala a-t-il justifié de son choix de faire passer les textes chrétiens sous cette forme ? Mathias E. Mnyampala réalise ici une intégration *ex materia* des textes chrétiens au sein d'un mètre classique d'expression swahilie. Ce type de synthèse composite en *kiswahili* est permis par la dissociation de la forme, qui vient de la tradition swahilie, du fond qui vient de la tradition chrétienne. L'auteur est catholique et a appris à lire et écrire en 1933 avec les textes de la *Bible* dans une école missionnaire villageoise dépendant de la mission catholique de Bihawana dans l'Ugogo (MNYAMPALA, M., E., 2013 : pp 12-13). De cette alphabétisation tardive, Mnyampala avait quinze ans, la révélation de l'écriture, de sa foi chrétienne et probablement du *kiswahili* écrit se sont trouvés indissociablement réunis pour tout le reste de la vie de l'auteur. Nous comprenons qu'ayant appris à lire et à écrire avec les textes sacrés, ayant reçu une élévation sociale inespérée par cette maîtrise de l'écrit et étant devenu un écrivain et un poète, l'auteur ait pu désirer écrire des textes religieux. Nous envisageons le cas ici de la poésie religieuse de Mathias E. Mnyampala et nous verrons plus loin le cas de son essai théologico-politique inédit intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures ». Dans le cas de la poésie religieuse le projet de Mnyampala a été accepté pour publication par l'imprimerie missionnaire et catholique de Ndanda. La question demeure : pourquoi avoir choisi la forme du mètre classique du genre UTENZI pour réaliser le passage des deux textes chrétiens des *Psaumes* et des *Évangiles* en *kiswahili ?* La *Bible* a déjà été traduite intégralement en *kiswahili,* et depuis longtemps, au milieu des années 1960 quand paraissent ces textes. Ces raisons se retrouveront peut être tandis que Mnyampala décide d'employer de manière analogue la forme du mètre classique SHAIRI de la poésie d'expression swahilie comme une base *ex materia* de la formation d'un nouveau genre poétique, le NGONJERA ? Ce genre, qui a, quant au fond, un message principalement politique avec le but de la diffusion du texte de

la *Déclaration d'Arusha* de 1967. Que les textes soient chrétiens ou socialistes *(Ujamaa),* une forme classique (ou transformée sur la base d'un mètre classique) permet d'accueillir leur message au sein de la littérature d'expression swahilie. La force et la stabilité du mètre du genre classique UTENZI s'exprimeront aussi dans les *tenzi* chrétiens de Julius Kambarage Nyerere, le premier président du Tanganyika indépendant puis de la Tanzanie. Ils seront publiés chez le même éditeur confessionnel et adapteront les quatre livres des *Évangiles* ainsi que les *Actes des Apôtres* (NYERERE, J., K., 1996a, b, c, d *et* e). Nous pourrons nous interroger, dans le cadre de la promotion en tant qu'artiste national de Mathias E. Mnyampala et de l'implication littéraire de Julius K. Nyerere pour la construction nationale, sur les raisons de cette prégnance des mètres classiques UTENZI et SHAIRI dans la culture religieuse, littéraire et politique de la jeune nation swahilophone.

a. Utenzi wa Zaburi « *utenzi* des *Psaumes* »

Mathias E. Mnyampala adapte les quarante huit premiers psaumes en suivant le mètre UTENZI. Ce n'est pas une traduction, même non littérale. Comme le remarque l'auteur dans son introduction signée le 20 mai 1965 à Dar es Salaam :

« Utenzi huu wa zaburi haukufuata ukariri wa kila mstari kwa mstari, aya kwa aya ya zaburi zenyewe kama zilivyo hasa. Utenzi huu umetungwa kwa kufuata mawazo yaliyomo katika sura na aya za zaburi. Utenzi huu ni tangu zaburi 1 mpaka zaburi 48. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 5)

« Cet *utenzi* des *Psaumes* n'a pas suivi la répétition ligne à ligne, verset par verset des *Psaumes* eux-mêmes et de la façon dont ils sont précisément. Cet *utenzi* a été composé en suivant les idées qui sont dans les chapitres et les versets des *Psaumes.* Cet *utenzi* va du psaume 1 au psaume 48. »

Mathias E. Mnyampala réalise le passage de certaines « idées » *(mawazo)* des quarante huit premiers psaumes qui vont être reçues en *kiswahili* dans la forme du genre UTENZI. Pour lui, la forme poétique UTENZI s'impose en *kiswahili* pour deux raisons. Les *Psaumes* d'origine eux-mêmes rédigés en hébreu ressortent à la langue poétique. Et le genre UTENZI est connu pour avoir déjà permis de forger des compositions relatives aux textes sacrés dans la langue swahilie :

« Zaburi ni ushahiri wa Waebrania. Ingawa ushari huo uliandikwa vile ni kwa mtindo wa kale sana katika lugha ya kiebrania, mashairi haya yamefasiriwa mara nyingi katika lugha nyingi sana za ulimwenguni humu.

Zaburi hizi zimefanywa upya kwa mtindo wa tenzi za Kiswahili - kwa vina na mizani zinazoafikiana na tenzi za Kiswahili, kama vile Utenzi wa Ayubu, Utenzi wa Enjili Takatifu na nyinginezo zinazozuka kutokana na maandishi matakatifu. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 5)

« Les *Psaumes* sont la poésie des Hébreux. Bien que cette poésie ait été écrite dans un style très ancien en langue hébraïque, ces poèmes ont été traduits de nombreuses fois dans de très nombreuses langues de ce monde.

Ces *Psaumes* ont été renouvellés dans le style des *tenzi* d'expression swahilie – par des rimes et une mesure qui correspondent avec les *tenzi* d'expression swahilie, comme l'*Utenzi* de Job, l'*Utenzi* des *saintes évangiles* et d'autres qui apparaissent à partir des saintes écritures. »

a. *Le mètre du genre UTENZI comme forme actuelle du fond poétique ancien des textes sacrés des* **Psaumes**

Mathias E. Mnyampala décrit très clairement et de manière technique le passage depuis les saintes écritures vers les *tenzi* d'expression swahilie. Il s'agit de renouveler les textes sacrés au travers des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) correspondant au genre UTENZI. Mathias E. Mnyampala invoque ici les deux principes fondamentaux de la métrique classique des poésies d'expression swahilie que nous avons isolés de manière analytique au regard des systèmes de description existants (*Cf* ROY, M., 2014, Vol.1). Le principe des rimes (*vina*) [P.R.] et le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.], tels qu'ils s'expriment dans le genre UTENZI, organisent les idées venues des Ecritures et sont à l'origine de la composition des nouveaux *tenzi* religieux qui apparaissent ou, littéralement, « qui surgissent » *(zinazozuka)* à partir des Ecritures. C'est un passage depuis les textes sacrés originels et par là il ne se limite pas aux textes chrétiens. Mnyampala précise que cette forme UTENZI est celle qui sera à même de toucher les lecteurs swahilophones et de leur apporter la nouvelle de l'existence de dieu. Le classicisme du genre UTENZI et son emploi religieux fait que les lecteurs le

connaissent et peuvent comprendre des poèmes religieux rédigés suivant ce mètre. C'est une sorte de « mode d'emploi » du genre UTENZI qui est connu des lettrés swahilophones. Le dessein religieux est favorisé par l'emploi de cette forme classique, puissante et répandue dans la littérature d'expression swahilie. Mais la poésie a rapport au sacré chez Mathias E. Mnyampala, ce quel que soit le mètre et quelle que soit la langue. Comme le roi David à son époque avait composé de nombreux psaumes dans un autre style et une autre langue, Mnyampala va à son tour associer poésie et prédication :

« Jambo kubwa na shabaha ya Utenzi huu kutolewa katika umbo hili ni kutaka kuwazindua wasomaji wake wamkumbuke mwenyiezi Mungu mkuu, mwenye uwezo wa pekee katika dunia hii na huko mbinguni. Wakifanya hivyo watakuwa wamejitolea mikononi mwa ulinzi wa Mlinzi mkuu, Muumba wa viumbe vyote na kumtegemea kama vile alivyotegemewa na Mfalme Daudi mtungaji wa zaburi nyingi. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 5)

« L'objectif principal et le but qui font que cet *utenzi* soit produit sous cette forme est la volonté de délivrer ses lecteurs. Qu'ils se rappellent de Dieu le seigneur tout puissant, dont le pouvoir est unique en ce monde et au ciel. S'ils font ainsi, ils se seront placés dans les mains protectrices du grand Protecteur, le Créateur de tous les êtres et s'en remettront à lui de la même manière que le Roi David, le compositeur de nombreux psaumes, s'en était remis à lui. »

L'écriture poétique a trait au sacré d'une manière intemporelle qui abolit les différences des langues et des genres poétiques. Comme les écritures anciennes, la composition poétique nouvelle dans le genre UTENZI de la poésie d'expression swahilie est une prédication et est source de délivrance.

b. Un modèle métrique strictement conforme au genre classique UTENZI

Se pose à présent la question de la forme métrique qui reçoit les textes sacrés en *kiswahili.* Nous allons voir que Mathias E. Mnyampala se conforme strictement au mètre classique du genre UTENZI. Il suit cependant l'ordre graphique latin dans la présentation de son UTENZI. La strophe/*ubeti* est inscrite sur quatre lignes sur la page imprimée. Aussi le poème de Mnyampala se sépare de la prédominance de l'ordre oral en ce qu'il est adressé

explicitement à un lecteur *(msomaji)* dans l'introduction en vers de l'*utenzi* et qu'il fait référence à l'écriture avec la racine sémitique verbale ancienne *–takalamu* « écrire » d'où est issue en français le nom « calame ». Les poésies classiques étaient écrites pour être chantées. La référence à l'écriture n'y était pas absente comme c'est le cas dans la troisième strophe/*ubeti* de l'*Utenzi wa Mwana Kupona* où l'auteur demande de l'encre *(wino)* et du papier *(qaratasi)* pour consigner par écrit son poème (ALLEN, J., W., T., 1971 : 58). Mais l'écrit est subordonné à l'oral dans la représentation traditionnelle de la poésie d'expression swahilie en ce qu'il se limite à être l'instrument de la reproduction à l'oral de l'œuvre. L'apparition de la notion de lecteur « *msomaji »* est une nouveauté dans le poème de genre UTENZI de Mathias E. Mnyampala. Tout comme son projet qui est le passage de textes écrits à d'autres textes écrits, des saintes écritures à son poème de genre UTENZI. L'écrit et par là l'ordre graphique ont une existence autonome de l'ordre oral chez Mnyampala. Le motif métrique qui va être reproduit tout au long de l'*utenzi* est aussi introduit par la prière en vers qui initie le poème :

« *Mungu unipe uwezo,*	Dieu donne-moi la possibilité,
Nondolee matatizo,	Ôte-moi des troubles,
Tenzi ipate timizo,	Que le *tenzi* trouve une fin,
Zaburi ipate timu.	Que les *Psaumes* soient achevés.
Waisome walimwengu,	Que les hommes les lisent,
Wamhimidie Mungu,	Qu'ils rendent gloire à Dieu,
Muumba nchi na mbingu,	Le Créateur du pays et du ciel,
Aabudiwe Karimu[13]*.*	Qu'Il soit vénéré le Généreux.

Dibaji nimemaliza,	L'introduction j'ai terminée,
Naanza kuieleza,	Je commence à l'expliquer,
Msomaji tekeleza,	Lecteur prends conscience,
Haya ninotakalamu.	De ces choses que j'écris.

Ninaianza zaburi,	Je commence les *Psaumes*,
Kwa njia ya ushairi,	Par le chemin de la poésie,
Kama inavyohubiri,	Comme il annonce ,
Kuwadibu wanadamu.	Pour enseigner aux êtres humains. »

(MNYAMPALA, M., E., *c.*1965 : 9)

La structure métrique de ces quatre premières strophes/*beti* sera partagée avec l'ensemble des autres strophes/*beti* qui vont les suivre dans le poème. Elle se caractérise, conformément à l'expression du P.R. dans le genre classique, par deux chaînes de rimes. Une chaîne de rimes x(n) internes à la strophe/*ubeti* particulière n réunit les syllabes finales des trois premières lignes graphiques. Sa valeur phonologique varie d'une strophe/*ubeti* n à l'autre mais pas son parcours qui demeure vertical suivant la logique graphique ou qui se réalise de manière séquentielle, trois fois, toutes les 7 syllabes sur la 8ème syllabe, en suivant la logique de la lecture, qu'elle soit réalisée mentalement ou oralement. La quatrième ligne est le lieu d'une deuxième chaîne de rimes constantes a, omni-strophe, qui décrit un parcours « en pointillés » entre chaque syllabe finale de ligne finale dans toute les strophes/*beti* de la composition. La valeur phonologique en notation API des rimes de cette deuxième chaîne est a=/mu/ dans *l'Utenzi wa Zaburi*. Le P.M. trouve quant à lui son expression selon la mesure classique : quatre lignes graphiques octosyllabiques sont délimitées dans la strophe/*ubeti* par les parcours des deux chaînes de rime. Nous résumons la structure métrique globale du poème par la formule et le schéma qui suivent (ils reprennent à des fins de comparaison la syntaxe explicitée dans la partie de description et de définition des genres classiques du vol. 1 de la thèse).

Modèle métrique général de l'Utenzi wa Zaburi

strophe/*ubeti* n :

Une représentation graphique unique pour trois interprétations prosodiques :

ligne graphique 1 : 8 syllabes,**x**(n)**#**

ligne graphique 2 : 8 syllabes,**x**(n)**#** **chaîne de rimes internes x(n)**

ligne graphique 3 : 8 syllabes,**x**(n)**#**

ligne graphique 4 : 8 syllabes,a=$\mathbf{A}_{(\forall strophe/ubeti)}$**='mu'**# **chaîne de rimes omni-strophe a**

- Interprétation suivant l'ordre graphique :

  Un quatrain de vers octosyllabiques :

  UTENZI 3*(8,**x**(n)**#**)+(8,a=$\mathbf{A}_{(\forall strophe/ubeti)}$**='mu'**#)

et/ou

- Interprétation suivant l'ordre oral :

  Un distique avec des vers scindés en hémistiches octosyllabiques

  UTENZI (8,**x**(n)-8,**x**(n)#)+(8,**x**(n)-8,a=$\mathbf{A}_{(\forall strophe/ubeti)}$**='mu'**#)

Les strophes/*beti* présentent une ambiguïté d'interprétation prosodique qui existe également dans les représentations classiques du genre UTENZI sur quatre lignes de texte en caractères latins. Comme nous l'avons vu, il ne nous apparaît pas possible de décider si les quatre lignes graphiques qui font une strophe/*ubeti* dans le texte imprimé de *l'Utenzi wa Zaburi* doivent être interprétées suivant l'ordre oral, suivant l'ordre graphique ou suivant les deux ordres simultanément. Suivant l'ordre oral, la ligne graphique correspondrait à un hémistiche octosyllabique. Alors la strophe/*ubeti* serait un distique. Suivant l'ordre graphique la ligne graphique correspondrait à un vers indivis et la strophe/*ubeti* serait dans ce cas un quatrain aux vers octosyllabiques. Le texte de Mnyampala, car il se conforme à la lettre aux règles du genre classique UTENZI, n'exclut pas une représentation orale suivant les

mélodies traditionnelles et la prosodie traditionnelle en distique de la strophe/*ubeti.* Mais comme ce texte est de nature première graphique et qu'il est destiné explicitement à être lu, et non pas chanté, il peut aussi à l'évidence s'orienter vers une interprétation graphique exclusive. Il n'est pas possible de trancher en l'espèce en faveur de l'une ou l'autre interprétation. Ce qui fait la conformité du poème au genre UTENZI est la succession de quatre unités octosyllabiques dans la strophe/*ubeti.* Que ces quatre unités, représentées sur le papier par la succession de quatre lignes graphiques, soient interprétées comme des hémistiches et/ou des vers. Cette conformation est le résultat de l'action structurante de deux chaînes de rimes, x(n) et a, qui délimitent les frontières de la strophe/*ubeti* et de ses constituants. Les caractéristiques liées aux chaînes de rimes sont les paramètres fondamentaux qui font un genre poétique. Le principe des rimes *(vina)* [P.R.] est premier et fondamental dans notre système de description métrique qui s'avère être opérant dans ce cas pratique de *l'Utenzi wa Zaburi.* La valeur phonologique variable **x** de la chaîne de rimes internes à la strophe/*ubeti* est dépendante de la strophe/*ubeti* n qu'elle contribue à définir. La valeur de la chaîne de rimes finales omni-strophe est une constante **a** qui définit la relation d'identité A entre toutes les strophes/*beti* du poème. Nonobstant la structure intrinsèquement ambiguë des représentations graphiques du genre UTENZI sur quatre lignes graphiques, la composition de Mathias E. Mnyampala est entièrement conforme au genre classique UTENZI, sur le plan de l'analyse métrique. Il n'y a pas d'innovation métrique sur la base du genre UTENZI quand il s'agit d'accueillir les idées *(mawazo)* des textes sacrés des *Psaumes*. Mathias E. Mnyampala applique les règles du genre classique de manière stricte.

b. Utenzi wa Enjili « *utenzi* des *Évangiles* »

Mathias E. Mnyampala assimile explicitement la poésie au sacré. Il n'y a donc pas suivant sa conception de différence de nature intrinsèque entre les genres classiques UTENZI et SHAIRI de la poésie d'expression swahilie et la poésie hébraïque biblique du temps des règnes des rois David et Salomon, quand ces genres ont trait au sacré. Les mètres, les langues varient mais pas la portée prédicatrice de la poésie. Comme nous l'avons vu dans le cas de sa représentation explicite de la création poétique et du genre MTIRIRIKO, l'auteur conçoit que la poésie permet de se rapprocher de la parole sacrée. Que ce soit celle des ancêtres défunts

qui anime le style MTIRIRIKO, ou celle de dieu et des apôtres que Mathias E. Mnyampala veut faire passer dans cet *Utenzi wa Enjili* « *Utenzi* des *Évangiles* ». Lire, écrire, composer des poèmes c'est se rapprocher de dieu comme l'alphabétisation de 1933 de Mnyampala le lui avait déjà révélé. L'écriture poétique est aussi une activité immémoriale, sacrée dans certains cas. Elle annonce la nouvelle de l'existence de dieu et délivre les hommes de leur ignorance. Mathias E. Mnyampala ne fait dans sa conception que renouveler les actes poétiques et religieux d'une longue chaîne de poètes qui l'ont précédé indépendamment de la langue et des genres poétiques dans lesquels ils forgeaient leurs poèmes sacrés. L'auteur exprime également l'idée de la passion amoureuse de l'être humain pour la poésie (sacrée) dans l'introduction de *l'Utenzi wa Enjili* « *Utenzi* des *Évangiles* ». Les lecteurs swahilophones sont tombés amoureux de la poésie écrite et la voie de la prédominance de l'ordre graphique (et latin) sur l'ordre oral ne peut être plus clairement tracée. Le point commun à la poésie est son rapport au sacré tandis que les modalités pratiques varient d'une époque à l'autre :

« Walimwengu wa leo wa kila lugha wana huba sana na sanaa za tenzi ama mashairi kama walivyokuwa walimwengu wa nyakati za mfalme Daudi na mwanae Suleimani bin Daudi. Katika lugha yetu ya kiswahili sasa mapenzi yaliyo makuu siku hizi yameangukia katika sanaa hii kwa mashairi yaandikwayo ndani ya vitabu ama magazetini. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 5)

« Les hommes d'aujourd'hui de toute langue ressentent une grande passion pour l'art des compositions ou des poèmes comme les hommes des temps des rois David et de son fils Salomon bin David. Dans notre langue le *kiswahili* à présent les grands amours dans cet art sont tombés sur les poèmes qui sont écrits dans les livres ou les journaux. »

Comme dans le cas de l'*Utenzi* des *Psaumes*, l'*Utenzi* des *Évangiles* n'est pas une traduction linéaire des quatre livres des *Évangiles* mais une adaptation et un résumé de certains passages du nouveau testament. A la manière des Ahmadis, Mathias E. Mnyampala poursuit cette description de son projet religieux et poétique en puisant dans le champ sémantique du besoin (*haja*), de la passion amoureuse (*huba*) et de l'amour (*kupenda; mapenzi*) de dieu que viennent satisfaire les poèmes sacrés :

« Vile nilipotanabahi kwa haja zao walizo nazo za kupenda kitu hiki nimewaandikia Utenzi wa Enjili Takatifu kwa muhtasari kutokana na baadhi ya aya zilizomo katika Agano Jipya. Maneno yaliyoandikwa ndani Utenzi huu yametokana na Enjili nne – Enjili ya Mateo, Marko, Luka na Yoane. »

(MNYAMPALA, M., E., c.1967 : 5)

« Ainsi, lorsque j'ai pris conscience du besoin qu'ils avaient d'aimer cette chose j'ai écrit pour eux l'*Utenzi* des *Évangiles* en résumé de certains des versets du *Nouveau Testament.* Les mots qui sont écrits au sein de cet *utenzi* proviennent des quatre évangiles : l'évangile de Mathieu, de Marc, de Luc et de Jean. »

Ce projet de passage du contenu des textes des *Évangiles* dans le mètre classique du genre UTENZI appelle un voeu d'unité oecuménique au sein du christianisme et au delà d'unité inter-confessionnelle. La parole sacrée, qu'elle provienne des ancêtres ou de dieu, est unique et réfère à la même source qui est suivant Mathias E. Mnyampala la causalité première et le moteur *(nyenzo)* du monde, c'est à dire la « Parole » *(Neno)* ou Jésus qui est dieu lui-même dans son texte.

Mnyampala fait passer dans son Utenzi ces cinq premiers versets du prologue de l'*Évangile* selon Saint Jean :

« Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.

Elle était au commencement avec Dieu.

Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.

En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes.

La lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point reçue. »

(Jean 1 : 1-5 ; traduction Segond 1910)

Les idées viennent être réorganisées dans la matrice métrique de trois strophes/*beti* du genre UTENZI. L'ordre de progression des idées est modifié par rapport à la *Bible* et dieu est désigné par Jésus. Des notions sont ajoutées au texte original par Mnyampala qui, bien qu'il

ait renouvelé en *kiswahili* poétique l'assimilation du divin et du verbe, place Jésus en tant que sujet de cette partie du poème, et non la parole comme c'est le cas dans la *Bible* :

« Yesu aliitwa 'Neno',	Jésus a été appelé la « Parole »,
Wala hakuwa mfano,	En aucun point il[14] n'avait de comparable,
Ndio hasa mlingano,	C'est ceci la correspondance,
Ndivyo ilivyotukia.	C'est ainsi que cela s'est produit.
Alikuwa tangu mwanzo,	Il était dès le commencement,
Kwetu akawa ni nyenzo,	Et pour nous il fut le moteur[15],
Kila kiumbe na tunzo,	Chaque créature et récompense,
Ni kwake vinatokea.	C'est de lui qu'elles proviennent.
Uzima ukawa kwake,	Et la plénitude fut à lui,
Mwanga kuwa ndani mwake,	La lumière fut en lui,
Ndipo giza litoweke,	C'est alors, que les ténèbres sont dissipées,
Dunia kumulikia.	Que le monde s'illumine. *»*

(MNAMPALA, M., E., c.1967 : 118)

La « Parole » est Jésus, c'est à dire dieu ou son fils. C'est le commencement du monde et elle est une poésie sacrée. Le judaïsme, le christianisme et l'islam proviennent de cette même origine. Ce sont des paroles sacrées qui annoncent la « Parole » originelle ou dieu :

« Enjili zote hizo nne ndizo zilizoshika imani ya kila mkristu wa madhehebu yo yote iliyomo Ulimwenguni humu. [...]

Enjili hizi nne hazikuaminiwa na wakristu peke yao tu la, lakini pia hata waumini wa madhehebu mengineyo nao wanakiamini kitabu cha Enjili. Kwa mfano, katika imani ya dini

ya Kiislamu inawahimiza kwamba kila Islamu lazima kuviamini vitabu vinne – Torati ya Nabii Musa, Zaburi, Injili ya Nabii Issa (Yesu Kristu) na mwisho ni Furkani ya Mtume Muhammadi (S.A.W.). »

(MNYAMPALA, M., E., *c.*1967 : 5)

« Tous ces quatre évangiles, ce sont eux qui fondent la croyance de tout chrétien en ce monde, quel que soit le rite.

Ces quatre évangiles ne sont pas de la croyance des seuls chrétiens, non. Même les croyants d'autres rites se fient dans le livre des *Évangiles*. Par exemple, suivant la croyance de la religion musulmane, chaque musulman est incité à être dans l'obligation de croire en quatre livres : la *Torah* du prophète Moïse, les *Psaumes*, *l'Évangile* du prophète Issa (Jésus-Christ) et finalement le *Coran* du prophète Mohamed (S.A.W.). »

Nous le devinons et continuerons de le voir à de maintes reprises, le fondement de la vision du monde de Mathias E. Mnyampala est de nature théologique. Ce rapport à dieu et au sacré est médié par l'écriture en *kiswahili* et la poésie qui forment chez l'auteur un ensemble indissociable lorsqu'il s'agit de rappeler la parole originelle. Le politique n'échappera pas à cette règle du fondement théologique du monde. L'unité politique de la nouvelle nation tanzanienne se fonde sur l'unité première qui est celle de la parole sacrée, quelle que soit la religion. De même l'idéal de justice *(usawa)* sociale du projet socialiste rejoint la justice divine qui seule existe réellement et est un fondement de la transformation du monde. Tout concoure, chez Mnyampala, à en faire un fervent défenseur du socialisme tanzanien *(ujamaa)* tant ce projet politique rejoint sa vision religieuse du monde dans l'expression de l'égalité des hommes sur terre. Mais ces prémisses d'une version tanzanienne de la théologie de la libération qui entrent dans un rapport de synergie avec la dynamique socialiste de construction nationale tanzanienne sont en même temps étrangers au politique et peuvent constituer une menace à son égard en ce qu'ils empiètent sur son pouvoir et ses prérogatives. La confrontation du pouvoir temporel et spirituel est une dynamique ancienne et récurrente des sociétés humaines. Nous verrons avec l'histoire de la réception de l'essai resté inédit intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » que le fondement religieux du politique qu'opère Mnyampala sur la

base des textes sacrés de la *Bible*, du *Coran*, du *Veda* et des enseignements de Bouddha est une affirmation forte de l'unité nationale qui peut pourtant mettre en difficulté le politique.

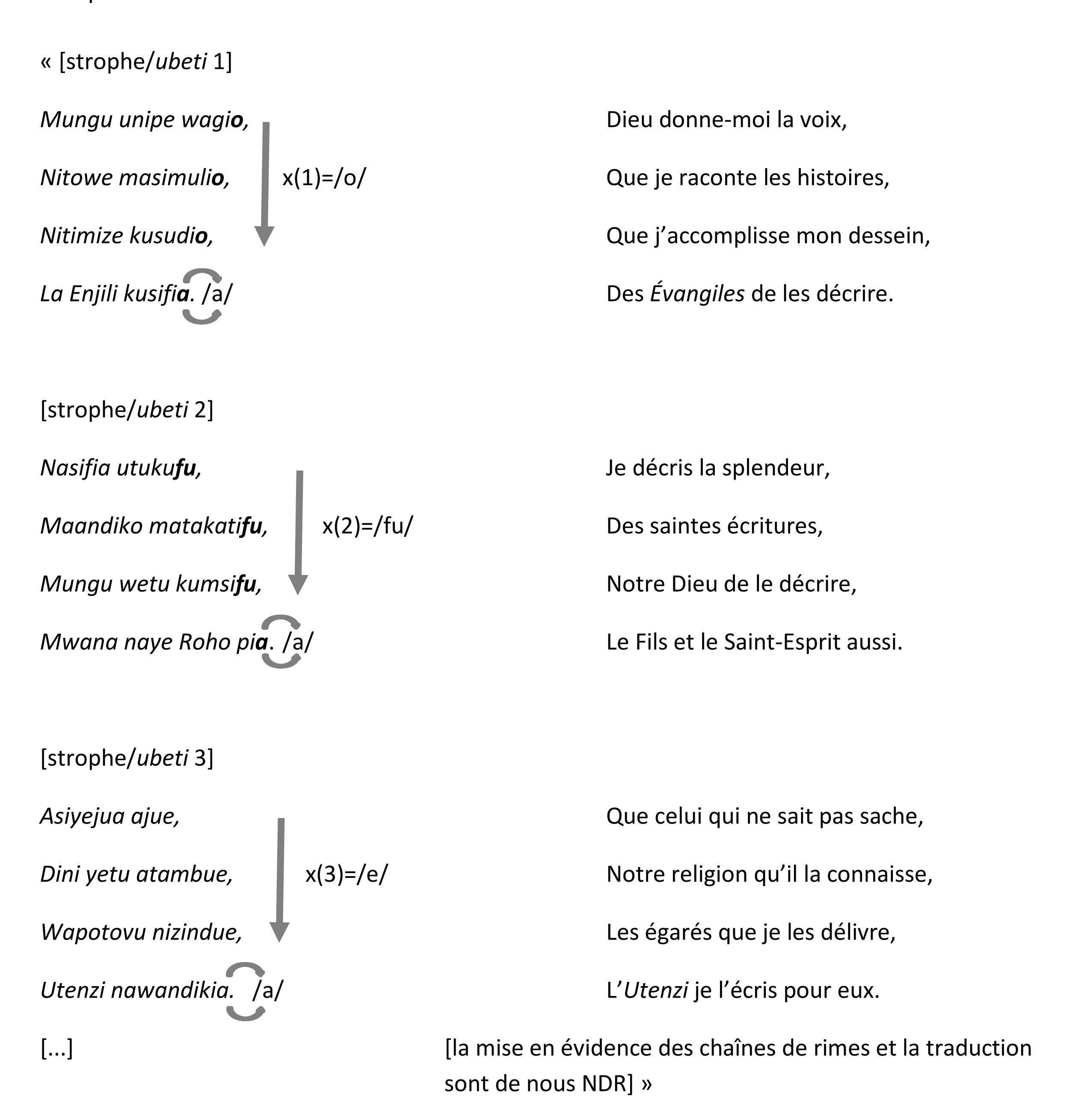
Le sacré à une forme poétique qui varie suivant les langues et les époques. A présent, sur le plan de la forme métrique que prend l'*Utenzi wa Enjili* « *Utenzi* des *Évangiles* », nous observons exactement les mêmes techniques de compositions que celles qui ont été employées dans l'*Utenzi wa Zaburi* « *Utenzi* des Psaumes ». Le cadre qui reçoit les textes sacrés est le même, il s'agit du mètre du genre classique UTENZI de la poésie d'expression swahilie, respecté de manière strictement conforme à la tradition. Comme dans l'*Utenzi wa Zaburi* « *Utenzi* des *Psaumes* », les strophes/*beti* sont écrites suivant l'ordre de présentation graphique latin, sur quatre lignes graphiques et nous constatons la même ambiguïté prosodique que celle qui a été décrite ci-dessus. Le motif métrique qui va être respecté suivant la règle du genre UTENZI dans chaque strophe/*ubeti* de ce long poème s'égrenant sur plus de cent pages est introduit dès l'introduction en vers structurés par ce mètre.

*Introduction du motif métrique dans la composition d'ouverture de l'*utenzi

Le modèle métrique est exactement le même que celui de l'*Utenzi wa Zaburi.* Les deux compositions ont été publiées avec un intervalle de deux années d'écart, *circa* 1965 pour l'*Utenzi wa Zaburi, circa* 1967 pour l'*Utenzi wa Enjili.* Mais la date des préfaces signées par Mathias E. Mnyampala suit une logique temporelle inverse qu pourrait correspondre au moment de leur composition. La préface de l'*Utenzi wa Enjili* est datée du 20 août 1962 et signée à Mpanda, donc lors de la période des fonctions de cadre administratif de Mnyampala où il compose de nombreuses œuvres en vers classiques d'expression swahilie. La préface de l'*Utenzi wa Zaburi* est datée du 20 mai 1965 et signée à Dar es Salaam. L'isométricité des deux *tenzi* vient de leur conformité aux règles de la métrique du genre UTENZI. Ils ne semblent pas avoir été rédigés au même moment même s'ils partagent un projet de prédication. Deux chaînes de rimes, x(n) et a, structurent la strophe/*ubeti* en quatre éléments octosyllabiques : lignes graphiques, vers ou hémistiches selon les interprétations. La chaîne x(n) intra-strophe qui relie les trois premiers éléments à une valeur phonologique variable x en fonction de chaque strophe/*ubeti* n*.* La valeur constante a de la chaîne de rimes omni-strophe qui réunit toutes les syllabes finales des lignes finales de

toutes les strophes/*beti* est différente d'avec celle de l'*Utenzi wa Zaburi*. Sa valeur phonologique est /a/ (notation API) dans le cas de l'*Utenzi wa Enjili.*

Comme dans l'*Utenzi wa Zaburi,* le motif métrique du genre UTENZI est introduit dès la composition d'introduction :



« [strophe/*ubeti* 1]

*Mungu unipe wagi**o**,*	Dieu donne-moi la voix,
*Nitowe masimuli**o**,*	Que je raconte les histoires,
*Nitimize kusudi**o**,*	Que j'accomplisse mon dessein,
*La Enjili kusifi**a**.*	Des *Évangiles* de les décrire.

[strophe/*ubeti* 2]

*Nasifia utuku**fu**,*	Je décris la splendeur,
*Maandiko matakati**fu**,*	Des saintes écritures,
*Mungu wetu kumsi**fu**,*	Notre Dieu de le décrire,
*Mwana naye Roho pi**a**.*	Le Fils et le Saint-Esprit aussi.

[strophe/*ubeti* 3]

Asiyejua ajue,	Que celui qui ne sait pas sache,
Dini yetu atambue,	Notre religion qu'il la connaisse,
Wapotovu nizindue,	Les égarés que je les délivre,
Utenzi nawandikia.	L'*Utenzi* je l'écris pour eux.

[...] [la mise en évidence des chaînes de rimes et la traduction sont de nous NDR] »

(MNYAMPALA, M., E., *c.*1967 : 9)

c. L'utilisation du genre classique UTENZI

Mathias E. Mnyampala emploie dans ses deux *tenzi* les formes du mètre classique du genre UTENZI pour faire passer des éléments conceptuels du fond chrétien constitué par les livres des *Psaumes* et des *Évangiles*. Dans une assimilation constante du poétique et du sacré, Mnyampala poursuit un projet de prédication. Sur le plan formel, le cadre métrique est strictement conforme au cadre classique. L'auteur s'appuie ici sur la force et la stabilité d'une forme classique qui garantit que le lectorat soit à-même de comprendre et de mémoriser ces poèmes au contenu nouveau dans le genre UTENZI. Ceci implique que les genres poétiques et les formes littéraires sont passés avec le *kiswahili* à l'époque coloniale à l'échelle du premier espace inter-tanganyikais. Le mouvement de reterritorialisation coloniale des genres classiques de la poésie d'expression swahilie s'est fait par la diffusion du *kiswahili*, les publications et l'éducation coloniales. Des journaux comme *Mambo Leo* ont beaucoup fait pour la formation d'un public avisé et l'appréciation de la poésie d'expression swahilie par les Tanganyikais. Mathias E. Mnyampala écrit ses *tenzi* chrétiens aux tous débuts de l'indépendance du Tanganyika (1961). La dynamique de diffusion des genres classiques, qui accompagne l'expansion du *kiswahili* planifiée à son tour par les autorités du pays indépendant, demeure constante. La forme classique du genre UTENZI qui se répand dans la culture littéraire swahilophone puis nationale est la forme romanisée. Nous avons vu que deux ordres de réalité différents prévalaient dans l'interprétation des formes écrites, quel que soit l'alphabet utilisé, latin ou arabe adapté au *kiswahili (ajami).* L'ordre de référence peut être oral ou écrit. Les caractères graphiques *ajami* restituaient une connaissance métrique relevant de la poésie orale. L'ordre oral était resté premier par rapport à sa représentation graphique. Les caractères latins ont pu se comporter comme les caractères *ajami* et ne faire que transcrire une réalité d'abord orale. Mais en brisant par la présentation typographique sur quatre lignes graphiques la structure en distiche de la strophe/*ubeti* orale traditionnelle, les caractères latins ont introduit un potentiel de variation dans la métrique et la possibilité d'un basculement vers des logiques graphiques de la poésie, uniquement destinées à être lues et impossibles à reproduire oralement suivant les techniques de chant traditionnelles. La poésie de Mnyampala est écrite en caractère latin et ces deux *tenzi* sont destinés avant tout à des lecteurs. Mais il n'exploite pas ici les possibilités de décrochage de l'ordre oral que permet l'apparition d'un ordre graphique

indépendant. Dans leur grand conformisme métrique, il apparaît que les deux *tenzi* chrétiens de Mnyampala sont écrits avec les caractères latins dans lesquels il a découvert la poésie d'expression swahilie et la *Bible* à l'époque de son alphabétisation de 1933 dans une école villageoise dépendant de la mission catholique de Bihawana. Le mètre est strictement identique au mètre classique du XIXème siècle car il respecte les paramètres fondamentaux liés aux chaînes de rimes et au P.R. qui structurent les strophes/*beti* dans le genre UTENZI. Dans ces *tenzi* la puissance de la tradition classique est appelée pour donner forme aux savoirs chrétiens. Un art poétique ancien et sacré trouve son point de passage dans une forme également poétique et classique de la langue cible, le *kiswahili.*

4. Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »

Les « *malumbano ya ushairi* » ou « palabres poétiques » entre poètes sont une pratique traditionnelle et répandue dans le monde de la poésie d'expression swahilie. Au XVIIIème et XIXème siècles, ils ont fait parfois l'objet d'une utilisation politique dans les conflits inter-swahilis entre Cités-États du Nord de la côte du Kenya actuel dont les textes ont été conservés et participent du corpus classique swahili. Les palabres en vers de genre SHAIRI exprimaient par poètes fâmeux interposés les positions des camps en présence, l'histoire des batailles menées et des prédictions quant à l'avenir des guerres en cours (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 117-130). Le corpus des textes classiques du palabre ne se réduit pas cependant à ce jour polémique où le mot palabre prend le sens d'une dispute ou d'une querelle si intense que sa solution se trouve en dehors de lui-même, dans la victoire militaire d'une Cité-État sur une autre. L'usage du palabre est varié et peut se diviser en trois grandes catégories qui relèvent de l'art du dialogue : des parties du texte du palabre seront, de manière non-exclusive car un même palabre peut présenter différents aspects, didactique, dialectique ou polémique. Le palabre peut ainsi, dans une certaine réalisation de la catégorie dialectique, constituer un échange de plaisanteries entre poètes (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 147-148). De même, la pratique des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » est passée telle quelle au XXème siècle dans un espace géographique swahilophone incluant la côte occidentale de l'océan indien et le continent africain. Le palabre en vers classiques d'expression swahilie est

un instrument versatile. Comme aux siècles précédents, les poètes entrent en dialogue et opposent des vues différentes, à propos de thèmes divers. Ainsi, le palabre intervenant à partir d'août 1935 dans les colonnes du journal de l'administration coloniale *Mambo leo* entre poètes tanganyikais, qu'a conservé Mathias E. Mnyampala dans le tapuscrit inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes », a pour objet de discussion une amulette *(hirizi)* qui a coûté la forte somme de cent shillings. Les trois dimensions polémique, didactique et dialectique sont représentées dans ces palabres poétiques du XX[ème] siècle. Les palabres prennent la forme de dialogues en vers structurés dans une stricte conformité avec les mètres classiques. Les espaces d'expressions du palabre sont les journaux ou des reproductions radiodiffusées des poèmes qui le composent. Mathias E. Mnyampala reconstitue dans un livret publié à compte d'auteur (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965b) un palabre qui s'est effectivement déroulé entre poètes d'expression swahilie. Dans le cas présent, nous verrons que tous les poèmes ont été échangés par écrit et sont de genre SHAIRI. D'autres palabres emploient le genre UTENZI et peuvent donner naissance à de très longues répliques ou diatribes, comme le *Kimwondo* « étoile filante » du poète Mahmoud Ahmed Abdulkadir de Lamu, connu sous le nom de plume Mao[16]. Le *Kimwondo* était le message en vers du genre UTENZI d'un camp politique à l'autre et un message adressé aux électeurs, par radiodiffusion et enregistrement sur cassette. Ces électeurs allaient décider du dénouement du palabre lors des élections législatives partielles de 1975 à Lamu (ASSIBI, A., A., 1990). La fonction générale du palabre poétique est, comme dans le cas du palabre traditionnel, d'envisager collectivement un problème et d'y trouver, du fait du processus du palabre, une solution négociée et consensuelle, une réponse commune ou une connaissance élaborée à plusieurs du fait de la parole et de la confiance placée dans l'autre. Le palabre peut ainsi amener à des décisions politiques ou judiciaires. Les palabres guerriers reprennent cette dimension minimale du palabre qui est celle du dialogue même si leur dimension polémique ne permet pas de trouver la solution dans le palabre et la parole auxquels se surajoute le devenir des opérations militaires. Mathias E. Mnyampala va reconstituer un long palabre paru dans des livraisons successives de journaux swahilophones. Un conflit est survenu entre les plus fameux poètes d'expression swahilie tanzaniens des années 1950-1960 et le palabre se propose de le régler. Un camp de poètes emmené par le Cheikh Kaluta Amri Abedi est en lice avec un autre mené par Khamis Amani Khamis, connu sous le nom de

plume *Nyamaume* « Animâle » et Mahmoud Hamdouniy ou *Jitu-Kali* « Méchant-Ôgre », tous deux issus de Dodoma.

Ces *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » partagent avec le genre NGONJERA des caractéristiques formelles et fonctionnelles. Comme les *ngonjera,* les *malumbano ya ushairi* sont des dialogues en vers dont les répliques sont structurées dans le mètre du genre classique SHAIRI. Mais les *malumbano ya ushairi* sont entrepris entre personnes réelles, entre poètes, tandis que les *ngonjera* sont des dialogues inventés par Mathias E. Mnyampala et qui interviennent, au moins dans le livre I des *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1970), entre personnages de fiction. Cette intervention créative de Mnyampala constitue cependant aussi un point commun entre *malumbano* et *ngonjera,* dans le sens où il *construit* déjà ces dialogues ou *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » comme il a construit les *ngonjera.* L'intervention de Mnyampala dans les *malumbano* se fait par le choix des poèmes qui sont les répliques des poètes, leur présentation dans le livret, leur agencement les uns aux autres par des lignes explicatives qui sont de lui. Tous les poèmes qui constituent le palabre ne sont pas repris dans le livret et les poèmes sélectionnés sont parfois présentés dans une version partielle.

Avec la forme métrique de facture classique des répliques du dialogue et l'action d'assemblage et d'agencement de Mathias E. Mnyampala, nous voyons que les *malumbano* partagent aussi avec les *ngonjera* une caractéristique fonctionnelle qui est la restauration de l'harmonie au sein du groupe. Les deux types de dialogues visent aussi *explicitement* à promouvoir l'idéal social de la construction nationale tanzanienne tel qu'il a été défini dans la déclaration d'Arusha de 1967 par Julius Kambarage Nyerere. Ce positionnement idéologique point dans la préface de Mnyampala de la deuxième édition de 1968 du livret. Les *malumbano ya ushairi,* qui sont l'un des précurseurs du nouveau genre NGONJERA forgé *ex materia* par Mathias E. Mnyampala, sont aussi le symbole d'un grand moment d'unité nationale fondée de manière composite et duelle sur deux institutions associées : le progrès du palabre et les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie.

Ce n'était ni le but, ni l'objet du palabre initial reconstitué par Mnyampala que de faire la démonstration du chemin de l'unité nationale. Il y a ici une forme de mise en scène implicite qui trouvera sa pleine expression avec l'invention du genre NGONJERA. Les poètes

s'affrontent par rapport à un scandale judiciaire intervenu à Dar es Salaam et d'une personne célèbre, mais anonyme, qui a fait l'objet d'une condamnation. C'est déjà une construction que d'utiliser ce palabre particulier comme un symbole de la dynamique de construction nationale et de son succès du fait du respect des règles de deux institutions traditionnelles. A savoir l'institution judiciaire traditionnelle, c'est à dire le palabre (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 14-21) et l'institution poétique, c'est à dire l'emploi d'une forme métrique classique et le respect de l'éthique des poètes. C'est le sens de l'introduction du livret rédigée par Julius K. Nyerere, le président de la République Unie de Tanzanie, qui est aussi un poète et disciple du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de son traité de métrique de 1954. Cette introduction comprend un poème innovant sur le plan de la métrique et composé sur la base d'une transformation des règles du genre UTENZI. C'est le seul poème du recueil à ne pas être strictement conforme à un genre classique. C'est par ailleurs bien un appel à l'unité et à la solidarité au sein du « navire de la Nation » *(chombo cha Taifa)* qui s'y exprime. Mathias E. Mnyampala, dans le choix de ce palabre, sa présentation et la sélection des compositions des différents protagonistes participe à la construction d'une démonstration d'unité nationale. Les participants au palabre sont des poètes d'expression swahilie célèbres qui sont localisés. C'est à dire qu'ils s'expriment depuis une certaine région du pays qui leur est associée et qu'ils représentent d'une certaine façon. La provenance géographique des poètes est systématiquement rapportée dans le texte du livret imprimé composé par Mnyampala. L'unité va être d'autant plus nettement démontrée que le conflit *(mzozo)* de départ, qui oppose les poètes, est violent tout comme les textes des vers des poèmes antagonistes, même s'ils respectent une éthique de la courtoisie entre poètes. Un camp de Dodoma est en lice avec les autres régions de Tanzanie, en premier lieu Dar es Salaam la capitale économique dont le Cheikh Kaluta Amri Abedi, originaire d'Ujiji près de la frontière avec le Zaïre d'alors, est devenu le maire. L'harmonie sera pourtant parfaitement rétablie entre les poètes à l'issue du palabre en vers. Mathias E. Mnyampala, qui est aussi un participant au palabre et a choisi le camp tanzanien contre le camp de Dodoma, sa région natale, reconstitue, avec ces *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques », une démonstration de la dynamique d'unité nationale fondée sur le code de conduite et d'honneur des poètes et le mètre classique du genre SHAIRI qui donne leur forme aux répliques des protagonistes. Le palabre en vers, sur le plan de son analyse, peut être envisagé suivant deux approches complémentaires. L'analyse métrique de chacune des

compositions qui composent le palabre va nous permettre d'établir le genre de composition poétique auquel nous avons affaire, le genre SHAIRI en l'occurrence et aussi quel est le degré de conformité de ces poèmes avec les poèmes classiques de genre SHAIRI. Nous pourrons envisager ainsi la question de l'utilisation de la force et de la stabilité d'une forme classique dans un nouvel espace poétique d'expression swahilie défini à l'époque coloniale par l'espace de dialogue swahilophone inter-tanganyikais puis à l'indépendance par le territoire du Tanganyika (1961) et celui de la Tanzanie après la fusion de 1964 avec l'archipel de Zanzibar. Les poètes sont cependant tous issus du continent dans ce palabre. La deuxième approche est rendue nécessaire par la nature dialogique-même et la fonction générale d'harmonisation des positions du groupe d'un palabre. Il s'agit d'en envisager la structure, de son initiation à son réglement, en observant les marqueurs formels du dialogue d'un poème à l'autre. Les poètes ne se répondent pas nommément, ce qui favorise la violence des attaques et aussi leur apaisement car elles respectent le nom des personnes. Mais les textes se répondent, négocient et progressent ensemble d'un poème à l'autre avec des éléments linguistiques qui montrent cette structure d'échanges anonymes entre les poèmes et leurs auteurs. Les relations entre les textes des poèmes que nous allons observer et décrire sont les uniques éléments formels qui construisent le dialogue et en font un ensemble cohérent. Sans Mathias E. Mnyampala qui reconstruit pour nous cette structure, et en tenant compte de l'hermétisme et de la règle d'anonymat qui prévalent dans ce palabre, les marqueurs formels seraient les uniques éléments nous indiquant l'existence d'un dialogue entre des poèmes dispersés dans le temps en fonction des parutions successives des journaux où ils interviennent.

Le surgissement des MALUMBANO YA USHAIRI ou « palabres poétiques »

Le sens général du mot *malumbano* au pluriel en classe 6 est celui de : « débats, discussions ». Il dérive de la racine verbale –LUMBA dans son sens de « parler en public, raconter, relater des faits (comme devant un tribunal, un conseil d'anciens, *etc*) » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 268). Une traduction française du mot pourrait être « pourparlers » qui est au pluriel comme *malumbano* et reprend à la fois la notion de discussion et celle de s'entretenir en préalable « à la conclusion d'une entente, d'un traité ou en vue de régler une affaire » (source : www.larousse.fr consulté le 25 juin 2012). Cependant, dans un contexte (est-) africain la traduction du mot par « palabres » nous

apparaît préférable car elle dénote la dimension culturelle de la représentation de la notion de « pourparlers » par le *kiswahili.* Avec la langue swahilie, la démarche ethno-linguistique est grandement favorisée par l'existence de dictionnaires monolingues qui nous indiquent les différents traits sémantiques d'une notion et donc la façon dont la langue conceptualise cette notion.

Nous lisons que toutes les entrées lexicales qui dérivent de la racine verbale -LUMBA réfèrent à une dimension polémique du dialogue, ce que ne fait pas le terme « pourparlers ».

Le verbe *kulumba* présente ce sens agonistique du débat :

« -***lumba*** kt *sema kwa nia ya kumteta mtu au kugombana naye* » (MDEE *et al,* 2009 : 249)

« -***lumba*** *v.* parler dans l'intention d'affronter une personne ou de se quereller avec elle »

Tout comme le nominal *malumbano :*

« ***Malumbano*** nm *majadiliano yanayoambatana na maswali na majibu na kutawaliwa na hoja zenye kupingana baina ya washiriki*. » (MDEE *et al,* 2009 : 261)

« ***Malumbano*** *n* débats accompagnés de questions et de réponses dominés par des sujets témoignant d'une opposition réciproque entre les participants. »

La querelle entre ou l'opposition des points de vue des participants sont le moteur des palabres ou « *malumbano* » dans la conception de ce mot en *kiswahili*-même. C'est le conflit qui le fait se diriger de manière quasi-paradoxale, non pas vers la division du groupe mais vers une solution de concorde qui restaure son harmonie. Les palabres sont une technique de négociation qui se fondent sur l'expression de la divergence codifiée et encadrée par une éthique de la parole – en l'occurrence une éthique des poètes d'expression swahilie. Le conflit régulé par les procédures du palabre évolue au fur et à mesure des répliques vers une issue qui se veut un consensus et une réconciliation. Ce but, dont la réalisation est le fruit d'une procédure collective de négociation, n'est pas toujours atteint et le palabre peut dégénérer, c'est à dire échouer dans son rôle régulateur de la violence. Le mot « palabre » en français d'Afrique de l'Ouest (constatations personnelles de l'auteur) codifie également dans son sens cette possibilité du palabre inachevé. Le mot « palabre », pris dans ce sens

contemporain, dénote effectivement des discussions mais aussi des disputes qui dégènèrent, sortent du cadre régulateur du palabre traditionnel ou ne peuvent plus s'y maintenir tant les causes, les enjeux et les manifestations du conflit sont puissantes. Ces « palabres » ont été l'autre nom de la crise politico-militaire des années 2000 en République de Côte d'ivoire.

Mais ce n'est pas une notion nouvelle, les palabres guerriers entre poètes swahilis du XVIIIème et XIXème siècle n'avaient pas non plus une issue résultant de leur dynamique propre et dépendaient de facteurs extérieurs comme les guerres entre Cités-États rivales pour la progression de leur propos.

La possibilité et l'expression sémantique d'une tension telle qu'elle fait se rompre le fil du dialogue nous apparaissent comme un élément essentiel du sens du nominal *« malumbano »* et dans une certaine mesure de notre traduction par « palabres ». La démonstration d'unité nationale que va entreprendre Mnyampala avec son livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « *Mashairi* de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) n'en sera que plus remarquable. Le palabre des poètes tanzaniens, que Mnyampala nous rend intelligible, part effectivement d'un vif conflit. C'est parce que la corde pourrait se rompre entre tanzaniens, et qu'elle ne le fait pas, au contraire, que l'unité nationale est magnifiée dans le choix de Mathias E. Mnyampala de présenter ce palabre particulier. Les échanges d'idées par poèmes interposés de genre SHAIRI respectent une éthique des poètes que Mnyampala explicite dans les phrases d'introduction des différents poèmes. La résolution du conflit se fait en privé, de manière épistolaire et secrète après une profusion de poèmes qui ont parcouru le chemin du palabre qui mène de la divergence à l'unité rétablie. Un foisonnement de positions et d'arguments proposés par les poètes au sujet de l'interprétation d'un poème du Cheikh Kaluta Amri Abedi, intitulé RAHA « joie » (MNYAMPALA, M., E., myh8), se résout dans la perte de l'enjeu du conflit de départ et dans la prise de conscience du morcellement en résultant. L'un des antagonistes de Cheikh Kaluta Amri Abedi va refermer le palabre qu'il avait contribué à ouvrir. Le palabre se termine par un poème, intitulé SAA « L'horloge » (MNYAMPALA, M., E., myh20) de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) qui traduit la prise de conscience poétique de l'égarement des poètes et de la nécessité de restaurer l'harmonie initiale, comme chacun remet sa montre à l'heure sur le grande horloge d'une tour *(mnara)*.

a. Agencement et structure métrique des poèmes composant les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*)

Les *malumbano ya ushairi* ou « palabres poétiques » interviennent entre poètes de Tanzanie et correspondent à une chaîne de poèmes qui se répondent les uns aux autres au sujet d'une personne célèbre ayant fait l'objet d'une inculpation et des perceptions qu'ont les poètes de cette actualité judiciaire. Le fil du dialogue est fait de compositions qui sont toutes de genre SHAIRI. Les participants à cette joute poétique sont parmis les poètes les plus connus de Tanzanie. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam déclenche les *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » avec sa poésie *Raha* « joie ». Deux poètes de Dodoma s'opposent à lui dans la reconstruction de Mnyampala. Il s'agit de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali*). Il n'y a pas d'autres poètes contre le Cheikh Kaluta Amri Abedi mais une suite de poètes qui lui sont favorables ou qui sont partisans d'une cessation des hostilités : le Cheikh Mahmoud, Mathias E. Mnyampala lui-même, Mohamed Ali (*Mwanafunzi* « l'écolier ») de Dar es Salaam, Akilimali Snow White de la région du lac Tanganyika, Mohamed Selemani de Dar es Salaam et R.A Gwiji (*Watendewao*) de Dar es Salaam. A la fin, deux des principaux protagonistes, le Cheikh Kaluta Amri Abedi et Khamis Amani Khamis reprendront la parole en direction de l'apaisement. La recontruction du dialogue effectuée par Mathias E. Mnyampala et sa représentation dans le livret des *Mashairi ya hekima na malumbano ya ushairi* cite avec précision le nom de chaque participant au dialogue, son nom de plume (que nous écrivons entre parenthèse) et le nom de l'endroit depuis lequel il écrit. Le *dialogue réel* qui a eu lieu se fait uniquement par poésies interposées et sans jamais citer le poète à qui l'on s'adresse. La chaîne de poème se reconstruit lorsque l'on est un poète et un initié uniquement – alors les poèmes épars qui apparaissent au fur et à mesure dans la presse peuvent être compris et resitués comme parties d'un tout cohérent : des *malumbano* « palabres » ayant un sujet et un enjeu avec des camps antagonistes et bien délimités. Sans Mathias E. Mnyampala qui la reconstitue par écrit et nous l'explicite, cette chaîne de dialogue aurait disparue et seuls ses éléments auraient été conservés dans des textes d'expression swahilie isolés. Mathias E. Mnyampala identifie clairement un début et une fin des palabres. Nous en donnons le déroulement complet ci-dessous avec une analyse de la structure métrique de chaque maillon de la chaîne du dialogue.

a. Le commencement ou noyau initial des palabres poétiques

Le début des palabres *(malumbano)* peut s'analyser en deux parties antagonistes. Il y a d'abord le « déclencheur » de toute la chaîne du dialogue. Il s'agit de la poésie *Raha* « Joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., myh8) de genre SHAIRI. *Raha* est immédiatement suivie de deux réponses antagonistes, elles aussi des poésies de genre SHAIRI. Il s'agit de *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume* « Animâle ») de Dodoma et *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali* « Méchant ôgre ») de Dodoma également.

a. Le déclencheur : *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi

Mathias E. Mnyampala introduit ces vers de genre SHAIRI qui seront riches en conséquences littéraires et en répercussions dans la société des poètes tanzaniens d'expression swahilie. Une phrase d'introduction se trouve en-tête du poème *Raha* « joie » :

« Marehemu Sheikh K. Abedi alitunga shairi jingine lenye jina la RAHA. Shairi hili lilileta mgongano kidogo baina ya washairi wa huku na kule. Shairi hili lilikuwa na mawaidha tu. »

(MNYAMPALA, M., E., myh8 et 1965b: pp 6-7)

« Feu le Cheikh K. Abedi a composé une autre poésie ayant le nom de JOIE. Cette poésie a apporté quelques heurts entre poètes d'ici et là. Cette poésie ne comprenait qu'une seule exhortation. »

Nous lisons aussi dans l'introduction générale de Mnyampala une explication du rôle déclencheur du poème du Cheikh :

«Mashairi mengine yanayofuata ni ya marehemu Sheikh K. Amri Abedi na washairi wengine mbali mbali. Kisa cha kuingia mashairi haya ni kutokana na shairi la « RAHA » lililotungwa na Sheikh Amri, ambalo lilifikiriwa vingine na baadhi ya washairi wengine. Fikira yao iliwatuma kuwa eti Sheikh Amri alitunga shairi hilo kwa ajili ya kumjugumu mtu fulani maarufu nchini

Tanzania aliyepata kushtakiwa na kupelekwa Mahakamani. Washairi hao waliandika mashairi yao wakimjibu marehemu Skeikh Amri ili kumtetea mtu huyo. Yalizuka malumbano makubwa ya kishairi, lakini mwisho malumbano hayo yalikwisha. »

(MNYAMPALA, M., E., myh0v)

« Les poésies qui suivent sont de feu le Cheikh K. Amri Abedi et d'autres poètes. L'histoire qui a fait entrer en ces poèmes est en rapport avec la poésie « JOIE » composée par Cheikh Amri, qui a été considérée d'une manière ou d'une autre par certains autres poètes. Ils ont été conduits à penser que Cheikh Amri avait bel et bien composé cette poésie afin de dénigrer une certaine personne connue en Tanzanie qui avait eu l'occasion d'être accusée et conduite au tribunal. »

La poésie *Raha* « joie » est resituée avec précision dans son contexte social et présentée clairement comme le déclencheur de toutes les discussions qui la suivirent en réponse. La fin des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » entre poètes sera elle aussi signifiée de manière explicite par Mnyampala.

Quelles sont les causes de ce surgissement des palabres poétiques ? S'agit-il de groupes qui s'affrontent par poèmes et poètes interposés suivant une ligne de clivage entre partisans et ennemis de la « personne connue en Tanzanie » qui a eu à passer en jugement ? Si oui, sur quelles bases sociales, politiques, ethniques, régionales ou autres, ces groupes sont-ils constitués? Cette ligne de démarcation n'exclut par ailleurs pas des positions neutres chez certains poètes appelant à la cessation des hostilités. Ou alors l'opposition se situe-t-elle sur un plan moral entre des partisans de l'exhortation à la probité, qui utiliseraient la condamnation de la personne connue comme un exemple et des partisans de la clémence appelant à la retenue envers une personne déjà éprouvée par le processus judiciaire ? Quelles que soient les causes de ce surgissement, nous constatons que c'est bien à une *joute verbale* en vers rimés à laquelle le lecteur assiste par le biais de la présentation qu'en fait Mathias E. Mnyampala. La causalité première du développement des palabres repose sur le *conflit*, quelles que soient par ailleurs les raisons, les enjeux ou la nature de ce conflit.

Un autre élément relatif aux palabres est celui de leur possibilité-même inscrite dans un code culturel de la joute en vers que nous retrouvons par ailleurs dans la culture swahilie

traditionnelle. Il n'y a pas que la langue swahilie qui se soit répandue à l'échelle de toute la Tanzanie (et du continent) mais aussi ses formes littéraires, les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie et le code d'éthique des poètes. Les attaques les plus virulentes qui n'excluent pas les coups bas voire la diffamation d'un camp par l'autre, ou l'insulte, sont scerties dans le réseau métrique le plus fin et classique par des poètes confirmés et renommés. Une règle centrale de la courtoisie poétique est l'exclusion des attaques nominatives. Il faut que les initiés comprennent qui s'adresse à qui et pourquoi tandis que les simples lecteurs des poèmes prenant part au palabre restent à un degré plus superficiel de compréhension. Sans Mathias E. Mnyampala qui nous la présente dans son contexte, la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi reste compréhensible comme une exhortation *(mawaidha)* à la probité et à la reconnaissance de la joie véritable qui ne passe pas par la jouissance des objets et richesses matérielles et coure le risque de disparaître du fait de l'enrichissement illicite. Les poètes tanzaniens qui se livrent aux palabres partagent donc avec les poètes swahilis des XVIIIème et XIXème siècles – en plus de la langue swahilie et des formes métriques de la poésie classique – ce trait culturel de la joute en vers qui donne son cadre à la lutte et vise à minimiser le risque qu'elle ne dégénère dans la violence. Les répliques entre poètes de renom se succèdent par intervalles discontinus en fonction des moyens de diffusion des éléments constitutifs de la joute comme à l'époque classique de la poésie d'expression swahilie.

Il y a bien un conflit et une ouverture des hostilités par un poème. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi exprime avec *Raha* « joie » une opinion provocante. C'est ce que Mathias E. Mnyampala qualifiera de *« mawaidha »* qui désigne de manière neutre une exhortation, de bons conseils, des instructions ou un rappel mais aussi un sermon ou une réprimande, surtout dans le cas d'un office religieux[17]. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi est un grand dignitaire religieux de la communauté islamique de *l'Ahmadiyya*. Il a pu prendre l'exemple de la situation de cette « personne connue en Tanzanie » à des fins d'édification par voie de poésie en vers classiques, ce qui est une fonction traditionnelle de la poésie d'expression swahilie. Cependant le Cheikh s'adresse à une personne dans son poème en utilisant la deuxième personne du singulier. Ce pronom renforce l'ambiguïté et la possible visée *ad hominem* car il sert grammaticalement à la fois d'anti-ontif et de pronom impersonnel dans certains textes.

L’esprit général de ce poème de genre SHAIRI qui a joué le rôle du déclencheur du palabre se laisse percevoir dans cette traduction partielle :

<u>RAHA</u> « JOIE »

(MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7 ou myh8)

[Première strophe/*ubeti* :]

« *Raha ya kweli kinaya, kukinai yako hali,*	La vraie joie est suffisance, c’est se suffire de ta condition,
Ukaepuka mabaya, na mema ukayajali,	Alors tu as évité les mauvaises [choses NDT], et tu te préoccupes des bonnes,
Kisha usione maya, utosheke na akali,	Qu’enfin tu ne ressentes pas de colère, que tu te satisfasses de peu,
Ya upatacho halali, ndipo utaona raha.	De ce que tu obtiens légalement, c’est de là que tu ressentiras de la joie.

[...] »

(MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7 ou myh9)

[Dernière (et 6ème) strophe/*ubeti* :]

« *Mengi tuitayo raha, ni mauzauza bali,*	Beaucoup de ce que nous appelons joies, ne sont que des illusions au contraire,
Ni fupi zake furaha, zingawa na bei ghali,	Ils sont courts leurs plaisirs, bien que le prix en soit élevé,
Raha ya kweli kifaha, kwa kumtii Jalali,	La vraie joie est le combat, pour obéir à la Majesté,
Na kuambaa batili, ndipo uipate raha.	Et d’éviter le futile, c’est alors que tu auras la joie. »

Le conflit qu'invoque le Cheikh Kaluta Amri Abedi, est, pour un lecteur non-initié des enjeux politiques et sociaux de l'affaire qui vont faire naître les palabres, le combat *(kifaha)* de l'homme contre lui-même pour obéir à dieu. Dieu est par ailleurs désigné à la manière islamique, sous l'un de ses 99 attributs, « *Jalali »* ou « la Majesté ». Mais Mnyampala nous révèle l'existence de deux camps opposés, l'un du côté du Cheikh Kaluta Amri Abedi et l'autre du côté de « l'homme à terre » dont nous ne connaîtrons pas l'identité dans les textes du livret :

« Washairi hao waliandika mashairi yao wakimjibu marehemu Sheikh Amri kwa kumeteta mtu huyo. Yalizuka malumbano makubwa, lakini mwisho mjadala huo ulikwisha. Baadhi ya wengine walikuwa upande wa Sheikh na wengine kwa hao . »

(MNYAMPALA, M., E., myh0v)

« Ces poètes ont écrit leurs compositions en répondant à Cheikh Amri pour prendre la défense de cette personne. De grands palabres advinrent mais ce débat a trouvé une issue à la fin. Certains s'étaient trouvés du côté du Cheikh et d'autres de leur côté. »

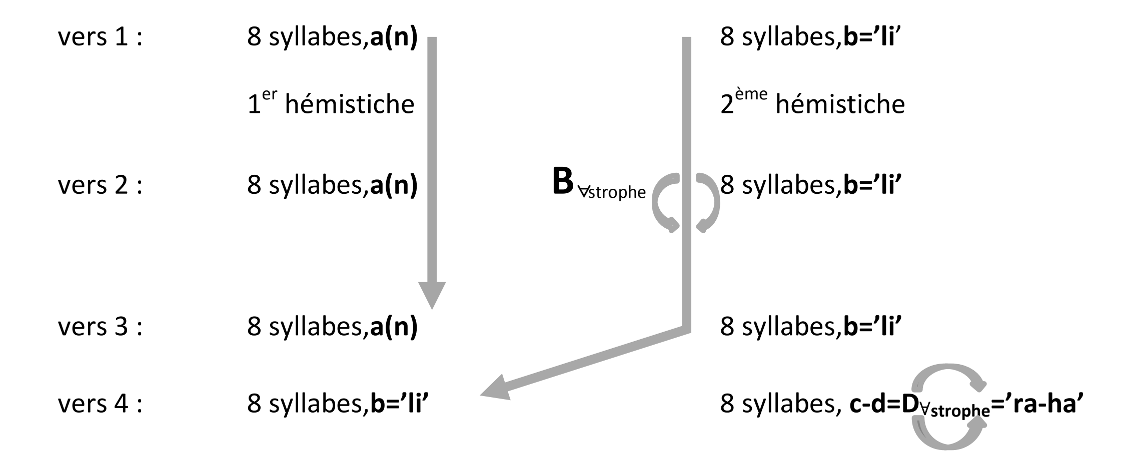
Sur le plan formel, le poème fait de six strophes est de facture classique. Il est du genre SHAIRI. La strophe/*ubeti* est un quatrain dans le courant syllabique des vers à hémistiches octosyllabiques :

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « RAHA » ; « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi

Strophe/*ubeti* n=(1 à 6[18])

SHAIRI 3*(8,**a(n)**-8,**b**=**B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='li'**#)+

(8,**b=B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='li'**-8,**c-d=D=**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='ra-ha'**#)



La strophe/*ubeti* est structurée par trois chaînes de rimes. La chaîne de rime a(n) délimite en milieu de vers les frontières des hémistiches des trois premier vers. Sa valeur phonologique est propre à chaque strophe/*ubeti* n où elle se réalise avec un parcours vertical. La chaîne de rimes b est de valeur phonologique /li/ (notation API). Elle se réalise de manière identique dans toutes les strophes suivant le parcours classique en « L inversé ». Sa répétition d'une strophe à l'autre définit la relation omni-strophe d'identité B. Enfin, une dernière relation omni-strophe vient marquer de façon classique également la fin de chaque strophe/*ubeti.* Mais la frontière de strophe/*ubeti* est ici marquée par une structure phonologique plus complexe qu'à l'accoutumée. Par une rime double, c'est à dire sur deux syllabes homophones qui définissent une chaîne « en pointillés » entre toutes les strophes et la relation d'identité D. C'est le nominal bisyllabique *Raha* « joie » qui se répète à la fin de chaque dernier vers de toutes les strophes du poème.

La structure métrique est strictement conforme à celle des compositions classiques de genre SHAIRI. Elle se redouble cependant formellement d'une complexité supérieure. Remarquons que si le poème *Raha* « joie » a été le déclencheur d'une polémique exprimée de manière formelle par une joute poétique ou *malumbano «* palabres » de mètre SHAIRI, il s'y exprime aussi une belle technicité sur le plan de la maîtrise de la rime et des relations qui peuvent l'accompagner. Fallait-il que le déclencheur des *malumbano*, reconstruits et représentés par Mathias E. Mnyampala, soit d'une fine qualité sur le plan de la métrique ? Outre l'existence, rare, d'une double rime nous observons aussi des relations d'identité phonologique accompagnant les chaînes de rimes sur une amplitude syllabique ternaire comme dans le néo-UTENZI *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » de Julius K. Nyerere qui introduisait le livret des palabres poétiques. L'ouverture des hostilités se fait donc dans une composition experte et riche sur le plan formel, ce qui par analogie ne peut que conduire les poètes à respecter également avec raffinement le code éthique de la joute en vers dans les réponses qui vont se succéder.

b. Première réponse antagoniste à *Raha* « joie » : le poème *Mtego* « piège » de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume* « Animâle ») de Dodoma

La composition *Mtego* « piège » ne présente aucune marque formelle de reprise d'élément de *Raha* « joie » ou des termes d'adresses qui témoigneraient d'une relation entre ces deux compositions. La structure métrique de ce poème est la-même que celle de *Raha.* A savoir que nous observons le même nombre de chaînes de rimes et les mêmes parcours. La strophe/*ubeti* est structurée de même dans le genre classique SHAIRI selon le courant syllabique le plus fréquent. C'est à dire celui du quatrain avec des vers scindés en hémistiches octosyllabiques. Les différences sur le plan formel avec *Raha* consistent dans l'existence d'un refrain dans *Mtego* qui est la répétition à l'identique du quatrième vers dans les six strophes du poème. Ainsi la rime double qui refermait chaque strophe/*ubeti* est remplacée par un refrain où seize syllabes sont identiques sur le quatrième vers d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Ce refrain est une menace adressée à un interlocuteur non-identifié dans le texte du poème auquel le poète s'adresse à la deuxième personne du singulier :

« *Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe* » (MNYAMPALA, M., E., myh9 et myh10)

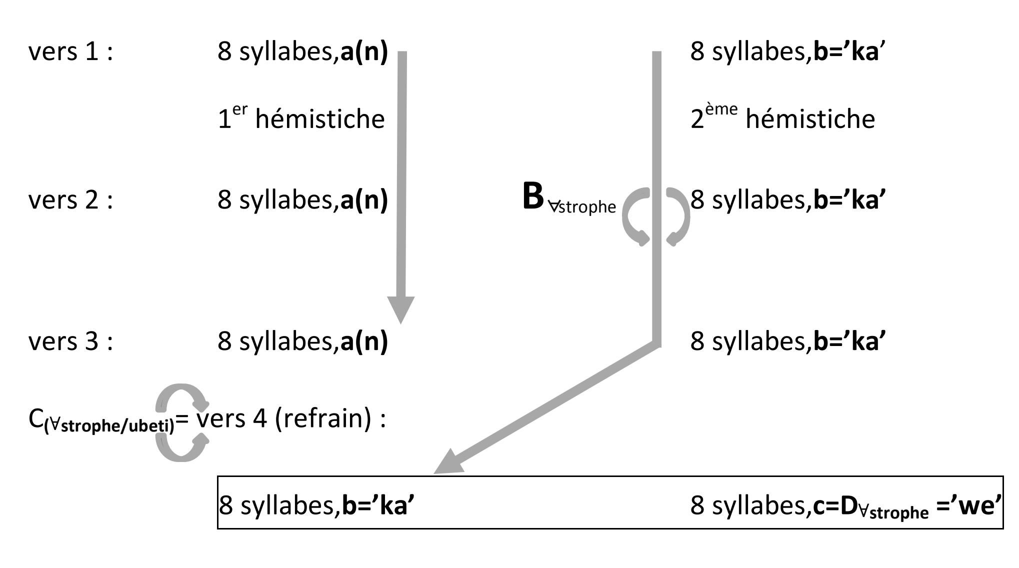
« Le piège où tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « MTEGO » ; « le piège » Khamis Amani Khamis

Strophe/*ubeti* n

SHAIRI 3*(8,a(n)-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ka'#)+

$C_{(\forall strophe/ubeti)}$=(8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ka'-8,c=D=$_{(\forall strophe/ubeti)}$='we'#)



Mtego ulomshika *kesho utashikwa wewe*

c. Deuxième réponse antagoniste à *Raha* « joie » : quatre poèmes de genre SHAIRI de Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali* « Méchant-Ôgre ») de Dodoma :

La réponse est présentée par Mathias E. Mnyampala en quatre parties séparées qui sont autant de poèmes de genre SHAIRI. Seul le poème intitulé *Dunia duara* « le monde est un cercle » a été publié dans le livret imprimé (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9).

a. **DUNIA DUARA** « LE MONDE EST UN CERCLE » (MNYAMPALA, M., E., myh10 et myh11)

Le poème est de genre SHAIRI comme les deux précédents avec lesquels il partage aussi la structure du courant syllabique des quatrains où les vers sont scindés en hémistiches octosyllabiques. La composition présente un refrain sur le dernier vers : « *Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.* » (MNYAMPALA, M., E., myh10 et myh11) « Le monde est un tour, sache que le monde est un cercle. »

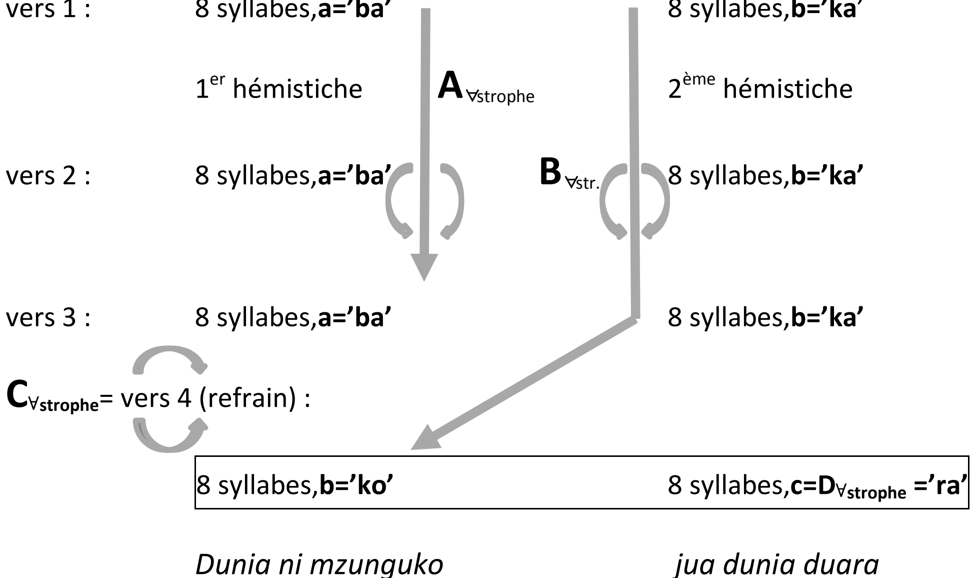
Sa structure métrique est très proche de celle de *Mtego*. Une différence consiste dans la valeur phonologique de la chaîne de rimes qui délimite les frontières des hémistiches au sein des trois premiers vers. Ici cette chaîne de rimes à une valeur constante et identique dans toutes les strophes/*beti* du poème.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DUNIA DUARA » ; « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali)

Strophe/*ubeti* n[19]

SHAIRI 3*(8,a=$A_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=’ba’-8,b=$B_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=’ka’#)+

$C_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=(8,b=$B_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=’ka’-8,c=D=$_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=’we’#)



b. **DUNIA NYAMA YA TEMBO** « LE MONDE EST COMME LA VIANDE D’ELEPHANT » (MNYAMPALA, M., E., myh11)

Le modèle métrique de ce deuxième poème de Jitu-Kali est le même que celui de *Mtego* à la différence près des valeurs phonologiques prises par les chaînes de rimes et du refrain sur le dernier vers. C’est à nouveau le genre classique SHAIRI dans son courant le plus répandu des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques qui est employé. Le refrain reprend le texte d’un proverbe :

« Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo. » (MNYAMPALA, M., E., myh11)

« Et que celui qui a un couteau découpe, le monde est comme la viande d’éléphant. »

c. **MIZANI** « BALANCE » (MNYAMPALA, M., E., myh12)

C'est le modèle métrique de *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est ici repris à l'identique. Le genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques va constituer l'unique patron suivi par toutes les compositions qui prennent part à ces palabres poétiques. Seules les valeurs des chaînes de rimes changent par rapport à *Dunia duara*, la chaîne de rimes omni-strophe A a pour valeur phonologique /li/ (notation API), la chaîne de rimes omni-strophe B a pour valeur /dyi/ (notation API) et la chaîne de rimes omni-strophe C a pour valeur /ko/ (notation API). Le refrain du quatrième vers qui définit la relation d'identité omni-strophe C est :

« *Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.* » (MNYAMPALA, M., E., myh12)

« Comme c'est toi la mesure, examine ta balance [ou aussi le décompte syllabique des éléments composant la strophe/*ubeti* NDT] »

d. **HUJUVYWA ASIYEJUA** « CELUI QUI NE SAIT PAS EST MIS AU COURANT UN JOUR » (MNYAMPALA, M., E., myh12 et myh13)

Cette dernière composition est à nouveau de genre SHAIRI dans le même courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Elle est présentée comme une « ouverture » ou une « amulette qui délivre d'un sort » (même mot *zinduo)* par Mathias E. Mnyampala. Ce qui montre que la quatrième partie de la deuxième réponse antagoniste à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi prend déjà le chemin d'un apaisement et d'une sortie du conflit. Le code éthique des poètes est également invoqué :

« *Nalo hili lifuatalo ni katika malumbano hayo ambayo hayakugusa utusi wala jina la mtu. Sheikh Mahmoud alitoa zinduo hilo* [...] » (MNYAMPALA, M., E., myh12)

« Quant à celle [la poésie NDT] qui suit dans ces palabres qui n'ont pas touché à l'insulte ni au nom d'une personne. Le Cheikh Mahmoud a fourni cette ouverture [...] »

Mathias E. Mnyampala ne choisit cependant pas d'inclure cette composition dans le livret imprimé. De fait, le début des palabres va être défini de manière polémique, en éliminant

volontairement la nuance que cette composition apporte, avec un déclencheur, *Raha* « joie » et deux réponses clairement antagonistes, *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle ».

Comme pour la composition précédente *Mizani* « la mesure », c'est encore le modèle métrique de *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est ici repris à l'identique. Les valeurs des chaînes de rimes changent par rapport à *Dunia duara :* la chaîne de rimes omni-strophe A a pour valeur phonologique /mba/ (notation API), la chaîne de rimes omni-strophe B a pour valeur /a/ (notation API) et la chaîne de rimes omni-strophe C a pour valeur /shwa/ (notation API).

Le refrain du quatrième vers qui définit la relation d'identité omni-strophe C est :

« *Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.* » (MNYAMPALA, M., E., myh12)

« Celui qui ne sait pas est mis au courant un jour, ou on lui fait réaliser d'un coup. »

b. Réponses et négociation du sens du conflit

a. Position de Mathias E. Mnyampala

Mathias E. Mnyampala apprend aux lecteurs dans la phrase qui introduit son poème que l'ouverture des palabres ou *malumbano*, telle qu'il l'a reconstruite sur le mode agonistique, a donné lieu par la suite à de nombreux commentaires en vers dont le sien fait partie :

« Mashairi haya yalijibiwa na washairi kadhaa pamoja na yeye wenyewe Sheikh K. Amri Abedi. Miongoni mwa wale waliowajibu washairi hawa wawili na mimi nilikuwamo. »

(MNYAMPALA, M., E., myh13)

« Plusieurs poètes, au nombre desquels le Cheikh K. Amri Abedi, ont répondu à ces poèmes. Et j'étais parmi ceux qui ont répondu à ces deux poètes ».

Il donne immédiatement sa propre position, qui est celle de prendre la défense du Cheikh Kaluta Amri Abedi et d'appeler à un retour au calme des esprits qui se sont échauffés suite à la composition de la poésie *Raha* « joie ». Elle prend la forme d'un poème de genre SHAIRI

intitulé *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » (MNYAMPALA, M., E., myh13 et myh14).

Sur le plan formel, le poème est structuré exactement comme ceux qui le précèdent dans la reconstruction du livret ou des tapuscrits de la progression chronologique des palabres poétiques faite par Mathias E. Mnyampala. Les paramètres généraux sont celui du genre classique SHAIRI. Les strophes du poème sont faites de quatre vers qui sont chacun divisés en hémistiches octosyllabiques. Comme l'ensemble des compositions précédentes, cette structure de la strophe/*ubeti* est le résultat du parcours de trois chaînes de rimes qui décrivent un motif général en forme de « L inversé » connu de la métrique classique. Des variations mineures sur ce motif différencient la composition de Mnyampala des précédentes tandis qu'elles conservent un fort « air de famille » et partagent de nombreux traits formels de définition. La chaîne de rimes de valeur a(n) qui décrit un parcours vertical au milieu des trois premiers vers de la strophe/*ubeti* a une valeur propre à chaque strophe n où elle intervient.

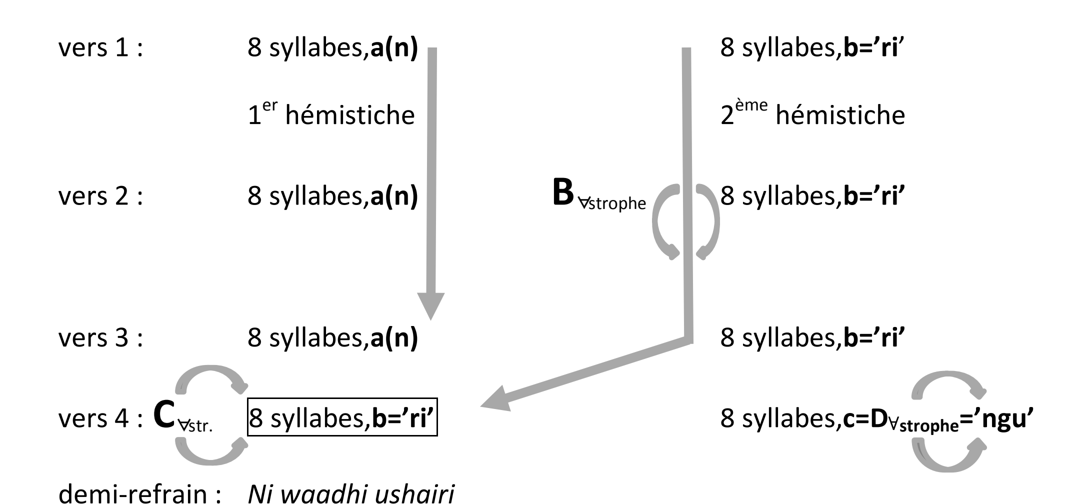
La valeur phonologique et le parcours de la chaîne de rimes b en « L inversé » et de la chaîne de rimes c « en pointillés » sont répétés à l'identique d'une strophe à l'autre et décrivent des relations d'identité omni-strophes. Un demi-refrain répète à l'identique le premier hémistiche du quatrième vers dans toutes les strophes.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « NI WAADHI USHAIRI » ; « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala

Strophe/*ubeti* n=(1 à 8)

SHAIRI 3*(8,**a(n)**-8,**b**=**B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='ri'**#)+

(**C**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**=(**8,**b=B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='ri')**-8,**c=D=**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='ngu'**#)



b. Réponse de Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam aux protagonistes

Le poème *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » (MNYAMPALA, M., E., myh14 et myh15) de Mohamed Ali (*Mwanafunzi* « l'écolier ») est présenté comme une réponse aux protagonistes par la phrase d'introduction de Mathias E. Mnyampala :

« Baada ya shairi hili Sheikh Mohamedi Ali (Mwanafunzi) wa Dar es Salaam aliwajibu naye [...] *»*

(MNYAMPALA, M., E., myh14)

« Après cette poésie [c'est-à-dire la poésie écrite par Mathias E. Mnyampala « *Ni waadhi ushairi* » NDT], le Cheikh Mohamedi Ali (L'écolier) de Dar es Salaam leur [c'est moi qui souligne NDT] à quant à lui répondu [...] »

De manière générale, chacune des strophes de cette composition se conforme au même modèle métrique général du genre SHAIRI le plus répandu. A nouveau, les strophes sont des quatrains où chaque vers est scindé en hémistiches octosyllabiques. Cette conformation métrique est le résultat, à la manière classique, du parcours des chaînes de rimes qui ont une faculté structurante de la strophe/*ubeti.* La composition *Mtego umefyatuka* est la première du livret à présenter le motif classique d'orientation des chaînes de rimes en « X ». Dans les six strophes du poème, les deux chaînes de rimes a et b qui se croisent au niveau du quatrième vers sont identiques. Le quatrième vers est aussi répété à l'identique en un refrain d'une strophe à l'autre dont le texte est : « *dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka* » (MNYAMPALA, M., E., myh14 et myh15) ; « le monde est un tour, le piège s'est déclenché). Nous verrons de manière détaillée que ce refrain reprend des éléments des compositions des antagonistes du Cheikh Kaluta Amri Abedi. La reprise se fait dans l'ordre chronologique dans lesquelles les compositions *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) et *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (Jitu-Kali) sont réagencées par Mnyampala dans la structure de son livret des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi)*.

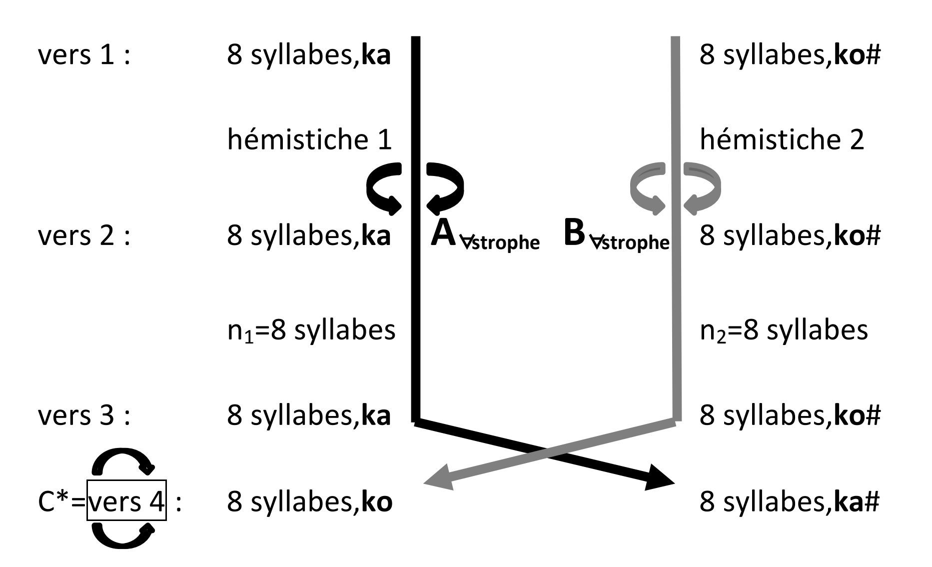
Nous résumons les traits généraux de la composition de Mohamed Ali par la formule métrique et le modèle graphique suivants :

Modèle métrique général de la strophe/*ubeti* dans « *MTEGO UMEFYATUKA* » ; « le piège s'est déclenché » de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*)

Strophe/*ubeti* n (1 à 6) :

SHAIRI 3*(8,a=**A(∀strophe/ubeti)='ka'**-8,b=**B(∀strophe/ubeti)='ko'**#)+

C(∀strophe/ubeti)=(8,b=**B(∀strophe/ubeti)='ko'**-8,a=**A(∀strophe/ubeti)='ka'**#)



*∀strophe Refrain : *dunia ni mzunguko* *mtego umefyatuka*

c. Réponse non-nominative du Cheikh Kaluta Amri Abedi à ses deux antagonistes de Dodoma

La composition *Dhana* « suppositions » (MNYAMPALA, M., E., myh15) est introduite par Mathias E. Mnyampala comme une réponse explicitement non-nominative à des choses, des poèmes finement ouvragés, et non à des personnes. Cette dépersonnalisation des palabres au profit de leurs éléments textuels en vers est une expression du code d'éthique des poètes d'expression swahilie, tel que les descriptions de Mathias E. Mnyampala nous permettent de le comprendre, où le débat public dans les journaux entre participants et agonistes des palabres doit demeurer anonyme pour le public des non-initiés :

« Hivyo marehemu Sheikh K. Amri Abedi naye aliyajibu mashairi hayo mawili ya Dodoma bila kutaja mtu jina, kama yalivyo mashairi ya kuzama ya ubingwa wa ushairi. »

(MNYAMPALA, M., E., myh15)

« Ainsi feu le Cheikh K. Amri Abedi répondit à ces deux poèmes de Dodoma sans citer le nom de quiconque, comme ils étaient des compositions profondes de maîtrise poétique. »

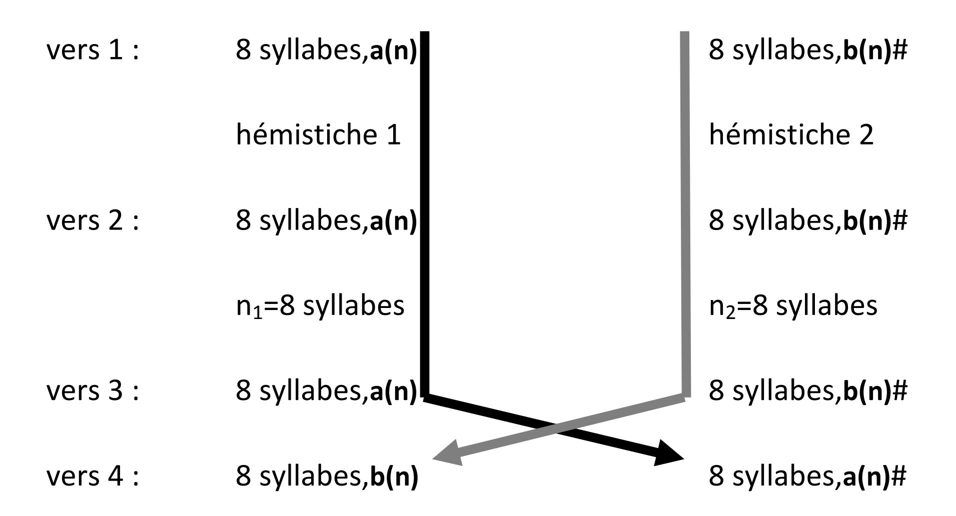
Sur le plan de la métrique formelle la composition est du genre classique SHAIRI. Exactement comme celles qui la précèdent dans les palabres reconstruits, elle est faite de quatrains où chaque vers est scindé en hémistiches octosyllabiques. De manière générale, les chaînes de rimes présentes dans les strophes de *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi sont au nombre de deux par strophe et réalisent le motif classique d'orientation en « X ». Sur un total de cinq strophes, les strophes 1, 4 et 5 manifestent le motif du « X » avec les mêmes valeurs phonologiques pour les deux chaînes de rimes a et b qui les parcourent. Le modèle métrique est alors le même que celui de la composition précédente. Si ce n'est que les relations d'identité entre chaîne de rimes sont d'une portée plus réduite dans *Dhana.* C'est à dire qu'elles ne sont pas omni-strophes mais simplement inter-strophes entre les strophes déjà désignées ci-dessus. Il n'y a pas non plus de refrain.

Les chaînes de rimes présentes dans les strophes 2 et 3 réalisent aussi le motif du « X » mais avec des valeurs phonologiques dépendantes de la strophe où elles apparaissent pour chacune d'entre elles. C'est donc un modèle métrique particulier à *Dhana* qui introduit un jeu à l'échelle de ses cinq strophes/*beti* entre la régularité métrique des chaînes de rimes dans les strophes 1, 4 et 5 et la variabilité métrique des strophes 2 et 3.

Le modèle métrique irrégulier des chaînes de rimes en « X » des strophes/*beti* 2 et 3 de *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi

Strophe/*ubeti* n (2 à 3) :

SHAIRI 3*(8,**a(n)**-8,**b(n)**#)+
(8,**b(n)**-8,**a(n)**#)



Enfin, le poète introduit un point d'irrégularité dans cette irrégularité des strophes 2 et 3, dans le premier hémistiche du deuxième vers de la troisième strophe/*ubeti. C'est à dire à proximité du milieu du texte.* Là, la syllabe finale de l'hémistiche n'est pas /mbi/ (notation API), qui est la valeur de la chaîne de rimes a(3), mais /mbo/ (notation API). La rime se fait consonnantique et partielle. Nous pouvons penser que ce qui est une « anomalie » sur le plan de la régularité métrique est un effet volontaire sur la métrique de la part du Cheikh en vue de mettre en relief un nom. C'est le nom *fumbo* « énigme » qui vient en effet à l'appui de cette rime irrégulière et il entre bien en résonance, sur le plan sémantique, avec le titre et le message global du poème *Dhana* « suppositions » qui se veut relativiser les opinions du camp des deux détracteurs de l'auteur.

Peut-être ont-ils confondu leurs suppositions quant à son poème *Raha* « joie », déclencheur des palabres, avec des certitudes ? Le message s'appuie ici très finement sur la métrique du poème *Dhana* « suppositions » pour la structure de son expression et sa mise en relief.

d. Trois poèmes de genre SHAIRI en direction de l'apaisement de Snow White Akilimali de Kigoma

Dans la reconstruction du fil du dialogue poétique telle que la compose Mathias E. Mnyampala, le grand poète de Kigoma dans l'Ouest de la Tanzanie, Snow White Akilimali[20], est convoqué. Il a inscrit *de facto* ses compositions dans les palabres en cours en rappelant les titres de deux compositions précédentes : *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi et *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala qu'il reprend ou transforme pour la désignation de deux compositions nouvelles. Puis nous lisons une composition au titre non-repris de ceux des compositions des palabres, mais d'un proverbe *Duwa la kuku uwongo* « la prière de la poule est un mensonge ». Après avoir tissé des liens avec le camp du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de son ami Mathias E. Mnyampala, Snow White Akilimali prend une position quasiment moqueuse à l'égard des imprécateurs de ces palabres. Comme la faible prière de la poule, qui ne nuit pas à l'aigle, dans la version complète du proverbe[21], leurs vers mauvais ne sont-ils pas en définitive que de simples paroles qui ne seront pas exaucées ? Seule cette dernière composition sera reprise dans le livret imprimé (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13) qui sélectionne et simplifie les positions des poètes en les réduisant à une seule composition par personne lorsqu'il y en a plusieurs à avoir été émises simultanément dans le palabre en vers. Nous avions déjà constaté ce travail d'élaboration du fil du palabre publié par Mnyampala dans le cas du poète Mahmoud Hamdouniy.

Le poème *Duwa la kuku uwongo* (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13) et son auteur, Snow White Akilimali, sont introduits dans le réseau du palabre en vers par une phrase qui insiste à nouveau sur le code d'éthique des poètes et sa règle d'anonymat du palabre. Une locution spatiale, *huku na kule* « ici et là », évoque la dimension géographique de ces palabres par le rattachement de ses poètes participants à des espaces déterminés :

« *Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika aitwaye Akilimali Snow White akatunga mashairi yake kwa kisa hiki.* »

(MNYAMPALA, M., E., myh15)

« Après ce débat qui ne touche pas le nom d'une personne, bien que les poètes eux-mêmes se connaissent entre poètes d'ici et là, il s'est également manifesté un poète de là-bas dans le lac Tanganyika du nom de Akilimali Snow White. Et il a composé ses poèmes pour cette histoire. »

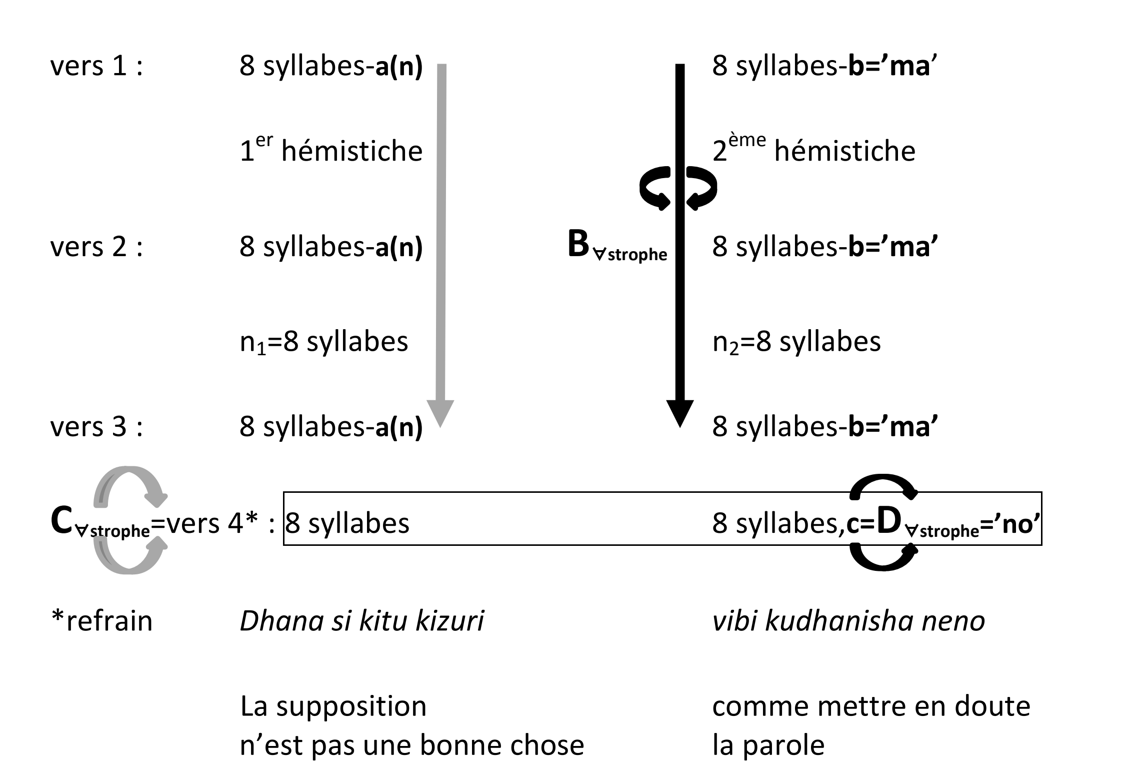
e. *Dhana* « suppositions » de Snow White Akilimali

Cette composition ne figure que dans le tapuscrit (MNYAMPALA, M., E., myh15 et myh16). Sur le plan métrique, elle introduit pour la première fois dans le déroulement du palabre, le motif, classique, des chaînes de rimes en « double barre verticale » dans une composition de genre SHAIRI du courant des quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques.

Les deux chaînes de rimes impliquées dans la définition de ce motif et de la structure de la strophe/*ubeti* passent au niveau des trois premiers vers uniquement. La chaîne de rimes médianes délimite les frontières entre les premiers et les deuxièmes hémistiches. Elle est d'une valeur a(n) propre à chaque strophe/*ubeti* n. La chaîne de rimes en finale de vers est de même valeur phonologique b dans chaque strophe/*ubeti* et décrit une relation d'identité omni-strophe B. Le quatrième vers est un refrain qui est lui aussi divisé en deux hémistiches sur le papier mais ces derniers ne riment pas avec ceux des lignes précédentes. A l'oral, ce refrain, associé à l'effectuation des parcours des chaînes de rimes médianes et finales, marque la frontière des strophes entre elles. En effet la dernière syllabe de ce dernier vers

est identique et définit une chaîne de rimes omni-strophe « en pointillés » de valeur phonologique c=/no/ (notation API). Ainsi la composition de Snow White Akilimali respecte une caractéristique générale de la métrique classique qui est celle du caractère nécessaire et suffisant des chaînes de rimes pour délimiter les strophes et leurs éléments de manière autonome. Cependant, rien dans la prosodie qui serait lié aux chaînes de rimes ne permet de scinder ce dernier vers en deux hémistiches. Cette scission relève soit d'une pause à l'oral ou d'un *kiwango,* soit d'une autonomisation de l'ordre graphique par rapport à l'ordre oral.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « DHANA » ; « Suppositions » de Snow White Akilimali :



f. *Ushairi ni Waadhi* « la poésie est une exhortation » de Snow White Akilimali

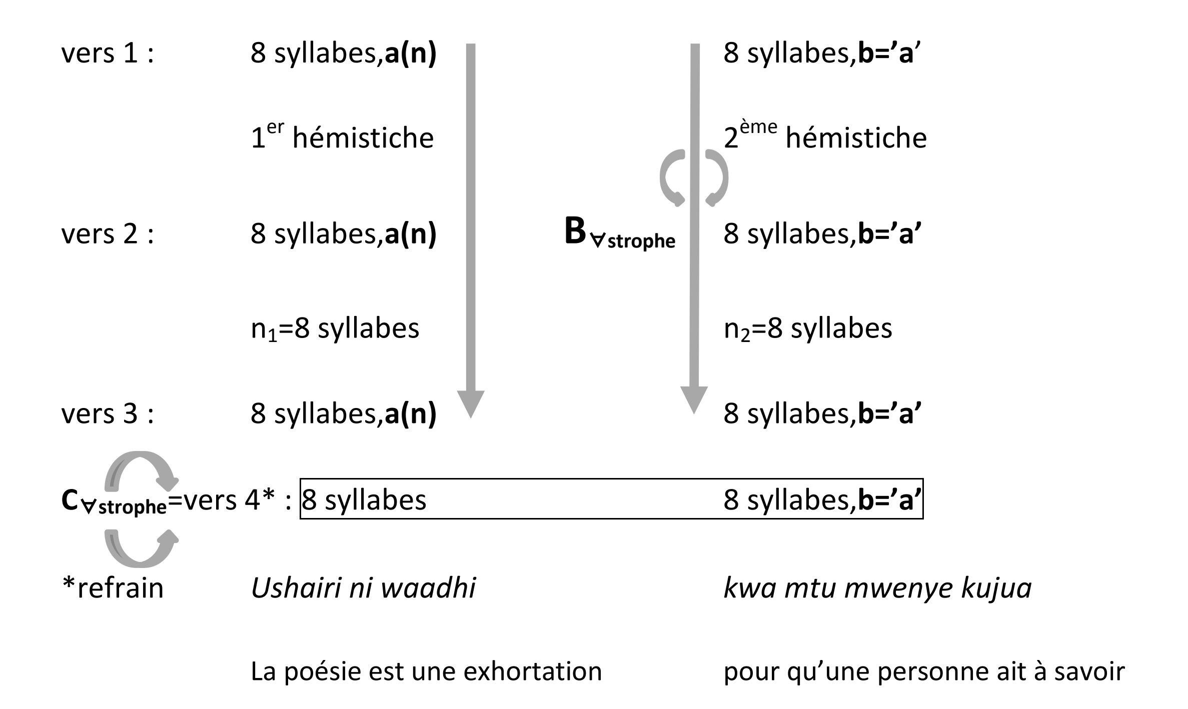
Le poème intitulé *Ushairi ni Waadhi* « La poésie est une exhortation » (MNYAMPALA, M., E., myh16 et myh17) reprend en effectuant une permutation syntaxique celui de la composition précédente de Mathias E. Mnyampala *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » (MNYAMPALA, M., E., myh13 et myh14).

Sur le plan de la métrique, Snow White Akilimali reprend la structure de la composition précédente *Dhana* « suppositions ». Le poème est de genre SHAIRI et les strophes ont une structure en quatrains avec des vers divisés en hémistiches octosyllabiques. Le motif de la « double barre verticale » des chaînes de rimes est repris également mais la chaîne de rimes finales est prolongée jusqu'au quatrième vers. La chaîne de rimes médianes a(n) a une valeur propre à chaque strophe/*ubeti* et la chaîne de rimes finales b est de même valeur phonologique suivant la relation omni-strophe d'identité B. Il y a encore un refrain qui se traduit par la répétition de ce quatrième vers selon une relation d'identité omni-strophe C. La chaîne de rimes omni-strophe c « en pointillés » qui apparaissait dans le poème précédent est ici remplacée par la chaîne de rimes b du fait de l'augmentation de la portée de cette dernière. La chaîne de rimes b est une longue descente verticale qui relie tous les deuxièmes hémistiches de la composition sans interruption. La délimitation des strophes est donc signifiée par les variations de la chaîne de rimes a(n) et son extinction sur le premier hémistiche du quatrième vers. Avec les expressions du principe fondamental des rimes *(vina)* [P.R.], la répétition régulière du refrain marque aussi le passage d'une strophe à l'autre. L'existence d'un refrain dépend ici du principe dérivé des vers [P.V.] car c'est la répétition intégrale d'un vers qui le définit ici. Le vers est délimité par l'action des chaînes de rimes quant elles isolent une régularité métrique des éléments qu'elles délimitent de par leur parcours.

Modèle métrique général des strophes/*beti* de « USHAIRI NI WAADHI » ; « La poésie est une exhortation » de Snow White Akilimali :

strophe/*ubeti* n=(1 à 11)

SHAIRI 3*(8,a(n)-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='a'#)+ $C_{(\forall strophe/ubeti)}$=(8-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='a'#)



g. *Duwa la kuku uwongo « la prière de la poule est un mensonge »*

Le titre de la composition *Duwa la kuku uwongo* (MNYAMPALA, M., E., myh17 et myh18) est la reprise partielle d'un proverbe. Le poème est de genre SHAIRI et reprend à l'identique, à la différence des valeurs phonologiques des chaînes de rimes et du nombre de strophes près, la structure métrique du genre SHAIRI en « double barre verticale » de la composition *Dhana*. La strophe/*ubeti* est faite, c'est la seule structure utilisée par les poèmes de tous les participants de ces palabres en vers, de quatre vers divisés chacun en hémistiches octosyllabiques. L'énoncé complet du proverbe est réparti sur les deux hémistiches du refrain :

« Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe. »

(MNYAMPALA, M., E., myh17 et myh18)

« La prière du poulet est mensonge, elle ne nuit pas à l'aigle. »

Dans ses trois compositions Snow White ne crée pas *ex nihilo* un contenu original mais il travaille sur la base de l'existant qu'il réagence et transforme dans la direction qu'il souhaite et de là lui donne une nouvelle signification. Le proverbe est utilisé ici dans le sens d'une relativisation des enjeux du conflit par un rappel de la loi divine qui est bien au delà des passions et querelles humaines qui ont enflammé et suscité ces palabres. Le nom de dieu, désigné par l'un de ses 99 attributs à la manière islamique apparaît dans le texte dès le deuxième hémistiche du premier vers de la première strophe (MNYAMPALA, M., E., my17). Il en constitue le premier mot « *Rabi* », « le Puissant ». C'est la loi et l'ordre religieux qui vont fournir un horizon au réglement inter-confessionnel du palabre par ses participants de confessions chrétienne et musulmane. Le propos controversé de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, les imprécations qui ont été proférées et les interprétations proposées ne pourront au final qu'aboutir à un morcellement du groupe des poètes qui se reformera par la croyance partagée en un être divin qui règle et définit le cours des choses, en une causalité première et fondamentale auprès de laquelle les affects humains s'apaisent et apparaissent futiles.

Cette horizon théologique de l'union et par extension de la construction nationale posera un problème constant au politique dans le rapport de la pensée politique, c'est à dire théologique, de Mathias E. Mnyampala et l'idéologie socialiste des années 1960 en Tanzanie.

h. Un nouvel appel à l'apaisement : *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*Mtu-Chake)* de Dar es Salaam

La composition *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » (MNYAMPALA, M., E., myh18 et myh19) représente l'absence d'issue pacifique du conflit lorsqu'il a franchi les limites de la violence physique et, en l'occurrence, animale. La dimension conflictuelle des palabres est présente dans la phrase d'introduction de Mathias E. Mnyampala :

« *Kwa kisa hiki cha shairi la RAHA na mpambano huo mshairi Mohamed Selemani (Mtu-Chake) wa Dar es Salaam alitunga shairi lake* »

(MNYAMPALA, M., E., myh18)

« En raison de cette histoire de la poésie JOIE et de cet affrontement, le poète Mohamed Selemani (*Mtu-Chake)* de Dar es Salaam a composé sa poésie »

Le conflit peut générer une spirale autodestructrice incapable de s'arrêter d'elle-même si ce n'est par la victoire finale d'un adversaire sur son rival. L'issue de ce conflit ne se trouve que dans le résultat de l'action violente elle-même. Les grands poètes tanzaniens d'expression swahilie doivent prendre garde dans leurs palabres en vers de ne pas franchir la limite qui sépare la joute verbale de l'affrontement verbal. Mohamed Selemani nous indique une caractéristique fondamentale des palabres, qu'ils soient en vers ou non. Il s'agit d'un dispositif de régulation de la violence voire d'une juridiction de la parole. L'horizon du palabre est son dénouement et sa solution par et au cours de la parole. Il faut quelqu'un qui tranche et décide. Que cela soient des juges traditionnels, le groupe ou dieu, la figure du « médiateur » ou *msuluhishi* est centrale dans le déroulement des palabres.

Les poètes en lice doivent compter sur une autorité qui leur apportera une solution et la réconciliation. A la différence d'autres affrontements dont l'issue se trouve dans le résultat de l'action violente comme le combat des géants de la savane :

« [sixième strophe/*ubeti* du poème de Mohamed Selemani (MNYAMPALA, M., E., myh19)]

Hakuna msuluhishi, akatokeza bayana,	Il n'y a pas de médiateur, et qu'il soit apparu clairement,
Kuuamua ubishi, ndovu wakaeleana,	Pour décider de la querelle, et que les éléphants s'entendent,
Wakawa nao ucheshi, kama kijuzi na jana,	Qu'ils retrouvent la gaité, comme hier et autrefois,
Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.	Lorsque s'affrontent les éléphants, même les herbes souffrent. »

Nous avons vu aussi que les palabres guerriers des Swahilis de l'époque classique présentent cette dimension exclusivement agoniste et trouvent leur issue non pas dans la parole elle-même et l'institution ou processus du palabre mais dans le progrès des guerres et des batailles des Cités-États swahilies entre elles. Les conflits inter-swahilis des XVIIIème et XIXème siècles et les palabres en vers qui les ont accompagnés ont à voir avec le combat des éléphants. Dans ces palabres la parole et la poésie la plus fine sont des armes parmi d'autre et l'échange entre poètes des camps rivaux se fait toujours contre l'autre, jamais en se reposant sur lui et son propre discernement. C'est le rappel de cette éventualité hostile des palabres qui permettra peut-être aux poètes d'expression swahilie de garder à l'esprit l'existence et la possibilité d'un autre palabre qui guéri le groupe de sa querelle *(ubishi)* et trouve la solution de son problème. En s'appuyant sur l'autre et en plaçant en lui sa confiance, le poète, qui exprime son hostilité en vers, œuvre avec lui à la construction d'une solution négociée. Le médiateur peut être le progrès de la parole elle-même ou le processus, codifié par une éthique des poètes, des palabres en vers *(malumbano ya ushairi).* La décision est d'une certaine manière collégiale entre les poètes d'expression swahilie qui ont pris parti au conflit.

Sur le plan de la métrique, les sept strophes du poème présentent les mêmes caractéristiques structurales que la composition *Mtego*. La composition est de genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Le motif d'orientation réalisé par les parcours des chaînes de rimes est celui du « L inversé » qui est un motif classique. Le quatrième vers est un refrain. Dans certaines strophes, la chaîne de rimes qui a le parcours en « L inversé » est accompagnée et prolongée par une relation D sur la syllabe précédente. Cette augmentation de la complexité est connue également de la métrique classique.

i. Réaffirmation sous la forme d'une énigme de l'objet et des effets du conflit : *Jiti* « l'arbre majestueux » de K. A. Khamis

Khamis Amani Khamis est le premier antagoniste déclaré au Cheikh Kaluta Amri Abedi et sa poésie *Raha* « joie » suivant la chronologie reconstituée par Mathias E. Mnyampala dans son livret des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi).*

La poésie *Jiti* « L'arbre majestueux[22] » (MNYAMPALA, M., E., myh19) est introduite ainsi par Mathias E. Mnyampala :

« Mshairi mmoja wa kule aliongeza shairi lake akitoboa kwa fumbo kueleza kuwa ni kitu gani wanachogombea wao. Mtu huyo waliyemfikiria kuwa ndiye aliyeshambuliwa na shairi la RAHA walimpanga kwenye cheo cha Jiti. »

(MNYAMPALA, M., E., myh19)

« Un poète de là-bas [à Dodoma, la région natale de Mnyampala NDT] a ajouté sa poésie en dévoilant par énigme pour expliquer à propos de quelle chose ils étaient en train de se quereller. Cette personne dont ils avaient pensé que c'était elle qui était attaquée par la poésie JOIE, ils la promurent au rang de l'arbre majestueux. »

Mathias E. Mnyampala ne se situe pas dans le camp des deux poètes issus de sa région natale. C'est à souligner dans le choix qu'il opére afin de reconstituer et de publier un exemple de palabres. Nous pourrions y voir une volonté d'afficher une inscription dans le réseau *national* des poètes et la démonstration de l'absence d'une influence régionialiste ou

provincialiste dans les positions de Mnyampala. L'énigme reste hermétique dans le poème qui ne parle littéralement que de l'arbre majestueux abattu par certains et c'est Mnyampala dans sa phrase d'introduction qui nous fait avancer, partiellement, dans son élucidation. L'image de l'arbre majestueux est celle de la personne qui a été perçue comme injustement attaquée par la poésie *Raha* « joie ». Cependant Mnyampala lui-même ne révèle pas complètement le secret, à commencer par le nom de cette personne qui ne sera jamais cité dans le livret des palabres poétiques.

De nombreux points de ces palabres sont appelés à demeurer secrets. L'auteur de *Jiti* « l'arbre majestueux » montre à la fois l'importance de cet arbre pour une communauté ou un groupe et le caractère de victime de ce groupe du fait de l'abattage de l'arbre majestueux par des tiers anonymes auxquels le poème est adressé. Aucun des deux groupes en lice n'est identifié plus précisément. Il s'agit aussi d'une certaine forme de relativisation et d'apaisement. Nous sortons de la confrontation frontale avec le Cheikh Kaluta Amri Abedi et son camp pour un appel à une réflexion de leur part sur les torts et la tristesse qu'ils ont provoqués avec la poésie *Raha* « joie ».

À la différence des valeurs sonores particulières des chaînes de rimes et du nombre de strophes, nous retrouvons la même structure métrique que celle présentée dans le modèle général de *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*vide supra*) qui partage également l'intégralité de ses paramètres de définition métrique avec la composition *Mtego* « le piège ». Dans ses deux compositions, *Mtego* « le piège » et *Jiti* « l'arbre majestueux », le poète Khamis Amani Khamis choisit de structurer ses strophes/*beti* par le motif d'orientation des chaînes de rimes en « L inversé » et en reprenant le quatrième vers en un refrain. Ces poèmes sont par ailleurs structurés de manière strictement conforme à la métrique classique du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers répartis en hémistiches octosyllabiques.

j. Réponse virulente : *Jiti* de R.A. GWIJI (*Watendewao*)de Dar es Salaam (absente dans le livret imprimé)

Le feuillet myh20 du tapuscrit et le livret imprimé partagent cette phrase d'introduction de la composition *Jiti* « l'arbre majestueux » de R.A. Gwiji :

« Shairi hili lilijibiwa na mshairi mmoja aitwaye R.A.Gwiji (Watendewao) wa Dar es Salaam. Majibizano mengi yalitokea kwa washairi wengi na mahali pengi nchini. »

(MNYAMPALA, M., E., myh20 et myhp14_15)

« Ce poème [*Jiti de* Khamis Amani Khamis NDT] a fait l'objet d'une réponse de la part d'un poète appelé R.A. Gwiji *(Watendewao)* de Dar es Salaam. Il y eut de nombreuses réponses de beaucoup de poètes et depuis de nombreux endroits dans le pays. »

Mais à la page 14 du livret imprimé (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965b : pp 14-15), le texte du poème de R.A. Gwiji n'est pas repris. Nous passons directement de la poésie *Jiti* « l'arbre majestueux » de Khamis Amani Khamis de Dodoma, l'auteur de la première réponse antagoniste à la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, à une autre composition de Khamis Amani Khamis, *Saa* « l'horloge », qui annonce la fin des palabres. A l'évidence, une sélection a été opérée par Mathias E. Mnyampala qui décide de tronquer les palabres dans l'espace offert par le livret imprimé. Le poème *Jiti* de R.A. Gwiji est le seul cité dans cette masse anonyme des autres poèmes. Ces poèmes absents des palabres reconstitués sont décrits par le nombre de leur auteurs mais aussi de manière significative par les lieux depuis lesquels ils ont été écrits. Les palabres poétiques sont des palabres inter-tanzaniens au sens géographique et politique du terme.

Jiti de R.A. Gwiji de Dar es Salaam nous apparaît très virulent pour précéder immédiatement la composition d'arrêt des palabres. Son refrain ne peut être interprété comme une concession faite au camp de « l'homme à terre » qui pleure la disparition de son arbre majestueux ou « *jiti* » :

« *Lakatwa*[23] *jiti bichi, sembuse jitilo kavu.* » (MNYAMPALA, M., E., myh20)

« On coupe l'arbre vert, il va sans dire de celui qui est sec. »

Sur le plan de la métrique, nous observons le même nombre de strophes/*beti* et la même structure métrique générale (à la valeur des chaînes de rimes près) que celle de *Jiti* « l'arbre majestueux » de Khamis Amani Khamis de Dodoma (*vide supra*). Cette structure qui se caractérise par le genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques, la réalisation du motif en « L inversé » par les chaînes de rimes et la présence d'un refrain est de caractère classique et a déjà été employée dans *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis et *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani de Dar es Salaam.

c. *Fin du conflit : Saa « L'horloge » de K. A. Khamis*

Le Cheikh Khamis Amani Khamis (*Nyamaume)* est le premier antagoniste déclaré au Cheikh Kaluta Amri Abedi et sa composition *Raha* « joie ». La thématique de *Saa* « l'horloge », ce dernier poème des palabres recomposés, manifeste une tonalité d'apaisement et la fin des palabres (*malumbano*). Il est en effet significatif que la personne ayant ouvert les hostilités écrive un poème exprimant de manière explicite la relativité des choses et donc la relativisation des points de vue qui avait généré le conflit et les palabres. Il y a nécessité lorsque les esprits se sont égarés de la mesure, comme les montres individuelles peuvent ne plus être à l'heure et s'éloigner au fur et à mesure, chacune dans sa direction, de l'heure officielle, de se remettre à l'unisson de la grande horloge de la « Tour » ou « *Mnara*[24] ».

Dans le feuillet myh20, Mathias E. Mnyampala introduit ainsi cette déclaration de cessation des hostilités faite par l'un des deux principaux antagonistes :

« *Baada ya hapo Sheikh Nyamaume alitunga shairi la beti kama tano akisema kuwa « saa za huko zimekosana majira. » Yaani mawazo ya washairi wa huku na huko yamekosana kwa fikira zao. Alisema kuwa saa za mikono na ukutani, pia na mezani inafaa zirekebishwe kufuata saa kubwa ya Mnara ikiwa imepotea majira basi kumbe hata hizo nyingine hazikosi zitapotea majira yake, kwa vile saa ndogo hurekebishwa kufuata kubwa ya Mnara.* »

(MNYAMPALA, M., E., myh20)

« Ensuite [après la poésie *Jiti* de R. A. Gwiji dans le tapuscrit (myh20) et la propre poésie *Jiti* du Cheikh Nyamaume dans le livret imprimé (myhp14_15) NDT] Cheikh Nyamaume composa une poésie de cinq[25] strophes en disant « les montres d'ici ne sont plus à l'heure ». C'est-à-dire que l'imagination des poètes d'ici et là[26] a dépassé leur pensée. Il a dit que les montres, les pendules et les réveils doivent être règlés afin de suivre la grande horloge de la Tour s'il s'avère que l'on a perdu l'heure. Et bien même ces autres horloges ne manquent pas de se dérègler. Par conséquent les petites horloges sont réglées sur la grande de la Tour. »

Mathias E. Mnyampala place ce poème en dernier, comme clôture des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Nous lisons la première strophe/*ubeti* uniquement dans le livret imprimé (MNYAMPALA, M., E., myhp14_15) et trois strophes/*beti* (MNYAMPALA, M., E., myh20 et myh21) dans son tapuscrit. Le poème en compterait cinq au total.

a. La dimension hiérarchique familiale de la connaissance et de l'autorité

Dans cette phrase tirée de la présentation « *Yaani mawazo ya washairi wa huku na huko yamekosana kwa fikira zao.* », « C'est-à-dire que l'imagination des poètes d'ici et là a dépassé leur pensée. » (MNYAMPALA, M., E., myh20), nous retrouvons la conception géographique des palabres en vers qui sont émis par des poètes *depuis* certains lieux dont l'identité topologique apparaît significative pour Mathias E. Mnyampala. Le verbe *kuwaza* qui signifie « imaginer » donne par dérivation la racine du nominal pluriel *mawazo* « idées, fantasmes » dans le sens de « produits de l'imagination ». Ce verbe se différencie du verbe *kufikiri* « penser » qui indique une activité également intellectuelle comme celle d'imaginer mais avec la caractéristique d'être réfléchie, surtout consciente et rationnelle. Le mot *Fikira* « pensées » que nous retrouvons dans cette phrase est le nominal en classe 10 (pluriel) qui dérive de la même racine arabe que le verbe *kufikiri*. D'un point de vue psychologique les idées/*mawazo* sont partiellement inconscientes, incontrôlées par le sujet dans la conscience duquel elles émergent. Les idées/*mawazo* ou « fantasmes » sont proches du chaudron bouillonnant du Çà et de l'inconscient tandis que les pensées/*fikira* sont beaucoup plus froides, conscientes et du côté du Moi, voire du Surmoi que la figure de la « Tour » ou « *Mnara* » régulatrice nous semble exemplifier de manière significative. Au final, c'est un rappel à l'ordre et à la loi que signe Khamis Amani Khamis dans sa déclaration de paix marquant la fin des palabres. De la même manière que les palabres traditionnels en Afrique

doivent se faire sous le contrôle et en présence des ancêtres vivants ou décédés, c'est l'autorité de la loi qui est présentée ici comme une référence fondamentale.

De quelle loi s'agit-il ? Nous l'avons déjà noté, le mot *kiswahili* « *mnara* » est emprunté à l'arabe dont il conserve les mêmes dénotations de « minaret » et de « phare » (SACLEUX, C., 1939 : 576). Les mots français « minaret » et swahili « *mnara* » ont gardé trace de cette étymologie arabe *manâra* commune. Mais comme pour l'arabe *manâra*, et à la différence du français « minaret », le mot swahili « *mnara* » n'a pas une connotation religieuse exclusive. *A fortiori,* le sens premier du mot arabe n'est d'ailleurs pas de nature religieuse. Il s'agit d'un « endroit où l'on voit la lumière, où l'on a allumé du feu » et, par extension, d'un « phare », d'un « minaret », de la « tour d'une mosquée » (SACLEUX, C., 1939 : 576). Le nominal arabe *manâra* provient de la racine verbale arabe *nâra* signifiant « luire » (SACLEUX, C., 1939 : 666). Le *kiswahili* conserve ce sens dans la dénotation du nominal *mnara* « phare » et dans d'autres emprunts à l'arabe comme *nuru* « lumière », *kunawiri* « briller », *etc.* Le nominal swahili *mnara* désigne une « tour » ou un « phare » qui peuvent revêtir des fonctions religieuses ou profanes (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 368 ; MERTENS, G., 2006 : 71 ; SACLEUX, C., 1939 : 576). Le *kiswahili* est une langue versatile sur le plan religieux et cet état a pu être volontairement créé. Quant à l'ordre qui porte la grande horloge régulatrice et normatrice, s'agit-il d'un ordre chrétien et de la tour d'un clocher d'église, d'un ordre islamique, de la tour d'une mosquée et du rythme quotidien des prières ou de l'heure donnée par un édifice public ou privé ? Ce qui importe ici est qu'il y a bien une référence, une heure officielle et qu'il faut se régler sur elle. Nous revenons au sens étymologique du terme swahili *mnara,* que le mot en *kiswahili* n'oublie pas, celui de la lumière qui nous guide et nous écarte d'un danger comme la lumière du phare.

La mention et le symbole de l'horloge de référence entrent aussi de manière fondamentale dans l'opposition hiérarchique entre grand (*-kubwa*) et petit (*-ndogo*). Dans le deuxième hémistiche du refrain : *« mabingwa rekebisheni »*, « Ô experts, ajustez » c'est à des tiers qu'il est fait appel pour résoudre le conflit et le poète reconnait par là sa soumission à la loi et à la justice du groupe, ce qui est une caractéristique du palabre traditionnel en tant que juridiction de la parole. Le passage de la multiplicité à l'unité par voie hiérarchique est présenté ici comme le rétablissement de l'harmonie du groupe : « toutes les montres ont la même heure ». L'image de la tour sur l'heure de laquelle les experts sont appelés à remettre

les horloges à l'heure nous apparait comme un symbole phallique de l'autorité du père. Le texte du poème pourrait entretenir cette analyse en terme d'autorité familiale. Il est bien question de petites et de grandes horloges, « *saa ndogo* » et « *saa kubwa* ». Les mêmes mots désignent les petits, *wadogo*, et les grands, *wakubwa,* avec dans certains usages les connotations différentes d'enfants et d'adultes.

Dans *Saa* « l'horloge » c'est donc l'autorité des grands, des adultes voire des pères ou du père qui serait invoquée pour mettre un terme au conflit qui a sous-tendu et généré les palabres en vers. Ce sont eux les *wasuluhishi* « les solutionneurs » qui résolvent le conflit de par leur autorité et leur ancienneté. Cette dimension familiale et hiérarchique de la politique et du droit correspondrait à la culture politique tanzanienne. Nous savons que le vocabulaire politique du socialisme en *kiswahili* a beaucoup (quasiment tout) emprunté à la terminologie familiale et que les orientations éthiques où « les structures d'autorités [sont NDT] considérées comme légitimes » sont « largement dérivées d'un modèle familial dont « l'idéal » est lui-même soumis aux pressions de la réalité sociale » (MARTIN, D.-C., 1988: 251). Le néologisme-même qui vient proposer une adaptation en *kiswahili* des notions politiques couvertes par le terme « socialisme » est « *ujamaa* » qui signifie littéralement « familialisme ». Mais cette autre dimension de la famille, qu'est l'autorité des grands, des adultes ou *Wakubwa,* sur les petits ou *Wadogo* implique aussi l'irresponsabilité, l'ignorance naturelle des petits, c'est-à-dire des enfants et leur soumission à l'autorité des adultes qui les ont en charge.

Cette dimension familiale de la conception de l'autorité qui se laisse entrapercevoir ici nous interroge en politique sur la dimension démocratique des processus de décision. Nous ne pouvons pas, à proprement parler, traiter d'une dimension autoritaire de l'autorité au sein de la famille mais il y a logiquement deux niveaux, celui des adultes et des enfants. Si des processus décisionnels de nature démocratique ou négociables interviennent, c'est de manière horizontale entre les individus situés au même niveau générationnel. Dans une famille, ou dans les sociétés africaines qui connaissent une structuration en classe d'âge, le rapport d'autorité vertical est de manière générale celui de la soumission des plus jeunes aux décisions des adultes. Dans des palabres, la parole d'un jeune ne compte pas contre celle d'un aîné. En politique, le premier président Tanzanien, Julius Kambarage Nyerere, est connu sous le nom de « *mwalimu*[27] », le « maître d'école ». La transmission du « savoir » se

fait de manière verticale, du haut vers le bas. Mais qui sont les élèves *(Wanafunzi)* ? Sont-ce les Tanzaniens qui reçoivent les directives qui ont été négociées en haut entre pairs et qu'ils doivent d'abord appliquer dans l'attente d'être en mesure de les comprendre un jour et de devenir adultes ?

L'ordre qui donne la « grande heure » sur l'horloge de la tour fait autorité en raison d'une différence de nature *générationnelle* dans la conception hiérarchique des inférieurs et des supérieurs. C'est un ordre dont le fondement éthique est de nature familiale. Cette différence de statut entre les individus, qui nous semble avoir un lien avec l'âge et le monde des enfants par rapport à celui des adultes, nous semble devoir au minimum appeler à une révision de notre conception de la démocratie en Tanzanie. L'élection au suffrage universel n'est pas compatible avec cette structure hiérarchique et elle n'était pas à l'ordre du jour dans les années 1960 qui connaissaient un parti unique, le *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) ou Parti de la Révolution. Nous remarquons de surcroît, que les poètes d'expression swahilie qui participent aux palabres et se soumettent à l'autorité centrale de la grande tour de l'horloge ne peuvent que difficilement être considérés comme des inférieurs, des enfants ou *Wadogo* car ce sont des hommes mûrs et ils font partie des plus grands poètes de Tanzanie d'alors. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi par exemple, dont la composition *Raha* « joie » a enflammé les esprits et déclenché les palabres, est le maire de Dar es Salaam, la capitale économique. Il occupera aussi les fonctions de ministre de la culture et il est un grand dignitaire religieux de la communauté islamique de l'Ahmadiyya qu'il dirige à l'échelon national de la Tanzanie. Pourtant, lui comme les autres, se soumettent à l'autorité du niveau hiérarchique supérieur comme les y invite la composition *Saa* « l'horloge » du Cheikh Khamis Amani Khamis *(Nyamaume)* de Dodoma.

Le terme *ndugu* qui signifie « parent » au sens de « membre de la parentèle » est un autre élément du lexique familial transposé dans la traduction du socialisme en *kiswahili* pour la notion d'égalité entre chaque membre de la société ou « camarades ». Le terme masque cette dimension hiérarchique générationnelle. Ou plutôt le terme *ndugu* est un terme générique qui désigne le membre de la famille élargie ou d'une société socialiste/familialiste (*jamii ya kijamaa*), mais il n'exclut nullement les autres relations d'opposition de la structuration familiale de type enfants/parents, jeunes/vieux, *etc*. De manière centrale, la notion politico-familiale de « *ndugu* » associée aux notions hiérarchiques de grand

« *-kubwa* » et de petit « *-dogo* » permet justement de retrouver l'opposition entre adultes et enfants que notre interprétation a abordée. Il s'agit plus largement d'une double structuration, entre ascendants et descendants, les grands « *wakubwa* » et les petits « *wadogo* » se situent sur une échelle verticale. Et de manière horizontale, la différence s'établit entre la proximité/l'éloignement des parents « *ndugu* » de même génération.

Être membre de la même famille – à égalité d'appartenance – ne signifie donc nullement être membre de la même façon de la famille. Ce de par la situation de chaque individu au sein de cette double grille hiérarchique. Sur le plan de la détention de l'autorité, tous ne sont pas égaux non plus et ce sont bien les grands « *wakubwa* » qui décident. Suivant l'analyse de la culture politique tanzanienne de Denis-Constant Martin, « Le corps social est donc ici, comme en bien d'autres civilisations, envisagé comme un corps familial qui peut être résumé ou condensé dans le corps du chef ou du souverain » (MARTIN, D.-C., 1988 : 269). Ce que nous semble dire aussi le poème *Saa* « l'horloge » dans notre interprétation du symbole de la grande et des petites horloges ou d'autres références que la « tour » (*mnara*) indiquent une centralisation hiérarchique du pouvoir et de l'autorité. Il y est aussi question (*vide infra*) de la « Boussole » (*Dira*) et du fait d'être « à la cime » (*kileleni*), toutes notions qui véhiculent des notions de direction, de verticalité et de la nécessaire soumission à un ordre hiérarchique, qu'il soit temporel ou spirituel. L'ambiguïté du terme *mnara* « tour, clocher, minaret » (SACLEUX, C., 1939 : 576) demeure et pose un problème constant au politique dans son rapport au religieux en Tanzanie. Mais le politique sait veiller sur son indépendance et ses prérogatives.

Dans les poèmes de genre NGONJERA où l'idéologie appliquée et revendiquée est celle de *l'Ujamaa* et du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM), le Parti de la Révolution, les compositions, *à destination des écoles*, font autorité du fait de cette différence hiérarchique et générationnelle que nous avons identifiée ici. Cette conception de l'autorité nous semble plus problématique lorsqu'elle se transpose à l'échelle nationale et se met au service d'une idéologie et d'un parti unique. En effet, quel est alors la place de l'opposition et des opposants à la propagande et à la ligne directrice officielle ? Sont-ils considérés aussi comme des enfants ? Des enfants têtus qui ne savent pas où est leur bien et qu'il conviendrait d'éduquer, voire de corriger ? Nous y reviendrons, le problème est (était) plus dans le monopole de l'autorité à l'échelon national et donc le monopole de la position d'adulte que

dans cette conception hiérarchique et générationnelle de l'autorité. Rien n'interdit qu'il y ait plusieurs adultes et plusieurs conceptions politiques différentes, en définitive une certaine forme de pluralisme. Mais ce n'est pas le cas dans *Saa* « l'horloge » de Khamis Amani Khamis où il n'y a qu'une seule « grande heure » *(saa kubwa)* et une seule tour *(mnara)* qui l'affiche sur son horloge. L'État nouvellement indépendant d'alors a beaucoup à faire sur le plan de la construction nationale et peut ne pas identifier comme une priorité la promotion du pluralisme. Ce pourrait être aussi le cas des poètes d'expression swahilie qui comprennent le prix à payer à l'unification nationale par le *kiswahili* et s'engagent au service de la construction nationale. Mais la dimension d'exemple de dialogue national dans les palabres qui se referment ici est une construction de Mathias E. Mnyampala. Les palabres en vers réels avaient pour objet un scandale judiciaire et la composition *Saa* « l'horloge » qui y met un terme par un rappel de l'autorité et de la loi, pourrait être le rappel de l'autorité d'un ordre profane ou religieux, de manière indéterminée et avec pour fondement la conception traditionnelle de la famille élargie africaine. Cette notion familiale est un point commun avec l'*Ujamaa* mais les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* réels qu'a reconstitués Mathias E. Mnyampala dans son livre ne participaient pas de cet engagement idéologique. Ils avaient surtout manifesté la réussite du processus traditionnel des palabres et de la restauration de l'harmonie du groupe par le respect du code d'éthique des poètes d'expression swahilie. En définitive, l'autorité qui appelait les poètes à une réconciliation était peut être issue du processus de la parole et des palabres eux-mêmes ainsi qu'au code ancien de la courtoisie et de l'amitié entre poètes d'expression swahilie. Ce code d'éthique est passé de la côte des Swahilis aux XVIIIème et XIXème siècles, aux espaces de discussions coloniaux des journaux et des radios du Tanganyika, puis à la Tanzanie indépendante et sa presse. Les palabres et le respect de l'éthique de la discussion en vers entre poètes avaient mené à la prise de conscience que le moteur du conflit s'était affaibli et épuisé de lui-même du fait de son développement dans des poèmes. La prolifération des positions des protagonistes, que nous a indiquée Mnyampala, serait au final un épuisement, un morcellement et une perte du sens initial de la lutte. D'où la possibilité et la nécessité de remettre les montres individuelles à l'heure. Enfin, ces palabres restent hermétiques et Mnyampala ne nous en révèle pas l'intégralité du déroulement et des enjeux. Si nous en connaissons le déclencheur, qui est le poème de genre SHAIRI intitulé *Raha* « joie » du

Cheikh Kaluta Amri Abedi, nous ne savons en revanche pas quel(s) texte(s) ou évènement(s) ont abouti à leur résolution et à ce poème de fin :

SAA « L'horloge[28] » (MNYAMPALA, M., E., myh20 et myh21) de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*)

Saa za huku na huko, zimekosana majira,	Les horloges d'ici et là, ne sont plus à l'heure,
Sababuye mzunguko, kuzunguka mduara,	Sa raison en est le tour, tourner est un cercle,
Sasa rai iliyoko, ni kurekebisha Dira,	A présent l'opinion qui se fait jour, est d'ajuster la Boussole,
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.	Les montres nous donnent le temps[29], Ô experts, ajustez.
Na saa za mikononi, na kanda zake imara,	Quant aux montres, et leurs solides bracelets,
Za meza na ukutani, twarekebisha majira,	Aux réveils et aux pendules, nous les mettons à l'heure,
Twatazama kileleni, saa kubwa ya mnara,	Nous regardons vers la cime, la grande horloge de la tour[30],
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.	Les montres nous donnent le temps, Ô experts, ajustez.
Saa kubwa kipotea, mishale zake za Dira,	Quand la grande heure sera perdue, et ses flèches de Boussole,
Na ndogo zitakosea, kwa kufuata ya mnara,	Alors les petites seront en faute, si l'on suit celle de la tour,

Wote tarekebeshea, kwa ile kubwa majira,	Tous nous ajusterons sur, cette grande-là le temps,
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.	Les montres nous donnent le temps, Ô experts, ajustez.

Nous voyons que sur le plan de l'analyse métrique, la poésie *Saa* est du genre SHAIRI commun avec des strophes en quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques. Les chaînes de rimes réalisent le motif d'orientation du « L inversé » très représenté dans ces palabres poétiques et qui avait été introduit pour la première fois par le Cheikh Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) lui-même dans le cadre de son poème *Mtego* « le piège », la première réponse antagoniste à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.

Les palabres (*malumbano*) se referment sur une poésie de genre SHAIRI de structure commune à celles qui l'ont précédée.

d. *Fin des* **malumbano** *ou « palabres »*

La fin des palabres n'est pas signifiée par une autre composition que *Saa «* l'horloge » de Khamis Amani Khamis dans le fil poétique des palabres en vers. Elle est aussi indiquée en dehors des textes des palabres par Mathias E. Mnyampala et liée par lui à l'opinion « *rai* » exprimée dans ce dernier poème. Mnyampala précise le caractère épistolaire et privé de cette clôture des débats :

« Rai ya shairi hilo hapo juu lilikaribisha mawazo ya kuandikiana barua washairi wenyewe na kurekebisha hitilafu zao na kuwa katika hali ya ueleano kama vile zamani, udhia huo ukaisha. »

(MNYAMPALA, M., E., myh21)

« L'opinion de la poésie ci-dessus [*Saa* « l'horloge » NDT] invita à l'idée de s'écrire des lettres entre les poètes eux-mêmes et d'arranger leurs discordes, d'être dans un état de compréhension mutuelle comme autrefois. Et cette gène cessa. »

La cessation déclarée des hostilités par Mathias E. Mnyampala se termine aussi sur le rappel du caractère hermétique de ces discussions et de ces attaques « *mashambulio* » :

« Marehemu Sheikh K. Amri Abedi alisema siku moja kwamba ingawa ushairi huu uliendelea kwa muda mrefu wa malumbano haya lakini washairi tu ndio wanaojua na kufahamu kuwa ni kitu gani kinaongelewa humo katika ushairi. Alisema ni vigumu sana kwa mtu wa kawaida kugundua ni nini kinachosemwa, hasa kwa vile hakuna anayetajwa jina humo wala kueleza wazi ni kisa gani kinachosimuliwa. Hii ni kweli, ni wachache sana wasiokuwa washairi waliofahamu mashambulio hayo. »

(MNYAMPALA, M., E., myh21)

« Feu le Cheikh K. Amri Abedi a dit un jour que bien que cette poésie [*Raha* « joie » NDT] continua pendant le long moment de ces palabres, ce n'était en revanche que les poètes seuls qui savaient et comprennaient de quelle chose il était question dans cette poésie. Il dit qu'il était très difficile, surtout pour une personne ordinaire, de découvrir de quoi il était question, surtout parce qu'il n'y avait pas de personne citée nommément en son sein, ni d'explication claire de l'histoire qui était racontée. Ceci est vrai, ils sont très peu nombreux ceux qui ne sont pas des poètes qui ont compris ces attaques. »

Le rappel final par Mnyampala de la dimension violente des attaques *(mashambulio)* qui ont eu lieu de manière inaccessible aux non-initiés, est aussi la mise en relief du parfait succès du processus des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)*. Les palabres ont tenus leur rôle traditionnel de régulateur de la violence sociale et ont permis d'atteindre le stade du dénouement du conflit et de la réconciliation de ses participants. Ces palabres reconstitués par Mnyampala, quand ils sont pris comme exemple d'une construction nationale en cours, témoignent ainsi de la réussite d'une entreprise rendue difficile au départ par l'intensité des divergences entre poètes tanzaniens d'expression swahilie.

b. Structure dialogique formelle des palabres poétiques (malumbano ya ushairi)

Les palabres (*malumbano*) présentés dans la reconstruction de Mathias E. Mnyampala sont des débats en vers entre des poètes renommés au sujet d'un fait d'actualité judiciaire qui a donné lieu à la cristallisation de camps et de positions opposés au sein de la communauté des poètes tanzaniens. Les palabres (*malumbano*) dans leur nature dialogique et agonistique sont précisément le lieu de l'expression poétique de ce conflit, de sa résolution et de la réconciliation des participants aux palabres en vers *(malumbano ya ushairi)*.

Mais s'il est certain que ce dialogue a effectivement eu lieu entre des personnes réelles, il n'est pas sûr qu'un non-initié pourrait percevoir l'existence-même de ces négociations entre poètes sans l'aide de Mathias E. Mnyampala. C'est-à-dire sa reconstruction de l'agencement des répliques en vers, la représentation des poèmes et ses commentaires explicatifs. Mathias Mnyampala lui-même avertit son lecteur dans l'introduction des compositions qui ont constitué le noyau initial du conflit et des palabres qui s'en sont suivis :

« Kama nilivyosema mbele kwamba shairi hili lilileta malumbano ya ushairi bila huyu kumtaja yule. Kama ilivyo desturi, mshairi ye yote akizama kwa shairi wengine hutambua kuwa amesema nini. »

(deuxième 1965b: pp 6-7)

« Comme je l'ai dit avant, cette poésie [*Raha* « joie » NDT] a apporté des palabres poétiques sans qu'un tel [participant au palabre NDT] ne cite tel autre. Comme il est de coutume, pour tout poète qui s'immerge dans un vers, les autres discerneront ce qu'il a dit. ».

Ici, le conflit est à la fois violent et effacé, secret : ses participants sont comme des poètes au masque qui respectent le code courtois du dialogue poétique. Un poète qui compose un vers, s'immerge voire sombre, c'est le sens du verbe *kuzama*, et immerge le sens du vers avec lui. Les autres poètes sont comme des plongeurs à la recherche de la perle que constitue le sens du vers. Ils ont la capacité, la coutume *(desturi),* de la rapporter à la surface pour leur propre compte, pas nous.

Du conflit, un initié y participant comprendra chaque réplique, l'insertion de cette réplique dans l'ensemble global du palabre et son pouvoir de faire évoluer le palabre vers une issue apaisée et réconciliée. Le profane qui aurait pu lire les journaux de l'époque (années 1960) où sont parus de façon nécessairement discontinue les poèmes constitutifs de ces palabres aurait tout aussi bien pu être dans l'incapacité de discerner l'existence-même d'un dialogue. Pour le profane, il n'y a pas d'éléments permettant d'identifier les camps en présence et l'enjeu du conflit, ni même simplement sa cause et ses manifestations poétiques. Le code de conduite des poètes d'expression swahilie veut un affrontement caché, hermétique et à la fois public, c'est-à-dire interprétable par les initiés que sont les poètes eux-mêmes.

Être poète semble impliquer par nature d'être inscrit dans une communauté en dialogue poétique et d'en connaître les tendances, les débats et les conflits. C'est cette interprétation que donne le poète Mathias E. Mnyampala à ses lecteurs, même s'il maintient des éléments dans le secret. Nous ne saurons par exemple pas quelle est l'identité de la personnalité tanzanienne qui a eu des difficultés en justice, ni même quelle a été la nature de ces difficultés et en définitive quel était l'enjeu des *malumbano* « palabres » ! Pour le profane, il n'y a ni palabres, ni conflit, ni enjeux, ni participants. Les éléments d'explications qui nous sont fournis sont là pour insister sur la résolution du conflit. Pour cela il fallait bien en révéler l'existence en reconstruisant les palabres pour ceux qui ne les avaient pas perçus mais sans aller jusqu'à en révéler les ressorts cachés. Cette discrétion est aussi un signe du respect de l'éthique policée des poètes d'expression swahilie. Le noyau du conflit est opaque sur le plan formel, nous ne saurions pas qu'il s'agit d'un dialogue si les poèmes le constituant n'étaient pas décrits comme étant en réponse les uns par rapport aux autres par Mathias E. Mnyampala et reproduits les uns à la suite des autres dans les feuillets dactylographiés ou le livret imprimé.

Par la suite, la nature dialogique des réponses faites des uns aux compositions des autres se manifeste plus clairement sur le plan formel. Des vers ou des extraits de vers sont repris dans des compositions nouvelles avec ou sans transformations syntaxiques, tel auteur est cité nommément ou telle question est posée de façon explicite.

Nous étudions les palabres en vers en tant que dialogues dans le livret publié où la coutume de discrétion ne peut que s'illustrer avec netteté en raison justement de la publication de ce livret par le *Chama Cha Washairi wa Kiswahili – Tanzania* ou « Association des Poètes de langue Swahilie – Tanzanie ». Nous soulignerons les éléments de divergence entre tapuscrit et livret imprimé. Des éléments du tapuscrit ne sont pas retenus en effet pour la publication.

a. Le noyau poétique opaque du conflit et le début des palabres poétiques : *Raha* « joie », *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle »

La poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi qui a enflammé les esprits et déclenché les palabres (*malumbano)* est présentée comme une simple « exhortation » *(mawaidha)* ou « sermon » par Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965b : pp 6-7). Et il est vrai qu'à la lecture des seuls vers de cette composition, le lecteur aura reçu une réflexion morale sur la futilité des plaisirs du monde et la vraie joie qui réside dans l'acceptation de son sort, le respect de la légalité et de l'obéissance à dieu[31].

Il n'y a pas d'indice clair dans le texte-même de *Raha* « joie » d'un conflit qui aurait vu se cristalliser des camps opposés au sujet de telle affaire judiciaire d'alors et de ses enjeux politiques et sociaux au niveau des élites tanzaniennes. La signification politique de ce poème est ailleurs. Elle se trouve justement dans l'esprit des autres poètes qui sont au fait des évènements extérieurs à ce « sermon ». Mathias E. Mnyampala fait partie des initiés, lui qui va reconstruire l'ensemble de ces *malumbano*. Il distille une unique clef d'interprétation dans l'introduction datée du 20 avril 1965 (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965b : pp 6-7) et tient le reste secret comme l'ont fait les autres participants des palabres. Une personne célèbre a été condamnée. Le poème *Raha* « joie » du Cheikh K. Amri Abedi et son message d'exhortation ont été interprétés comme une attaque de cet homme à terre. Un camp de poètes d'expression swahilie s'est formé pour exprimer sa défense de cette personnalité tandis qu'un autre camp a suivi le Cheikh dans son exhortation à la morale. Ces deux camps vont s'affronter dans une joute en vers écrits puis se réconcilier. C'est ce fil du dialogue par poèmes interposés, tous du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques, que Mathias E. Mnyampala nomme « palabres poétiques » *(malumbano ya ushairi)* et qu'il reconstitue dans une optique différente. Celle de montrer la

possibilité de l'unité nationale dans ces palabres aboutis où se sont pourtant affrontés de nombreux poètes célèbres de différentes régions tanzaniennes.

Le déclencheur des palabres (*malumbano*) porte un sens hermétique si nous ne nous en remettons qu'au texte seul de la composition *Raha* « joie ». Il en sera de même des deux réponses antagonistes à *Raha* « joie » de Cheikh Amri Abedi. Pas de traces formelles d'un dialogue, aucun indice des enjeux du conflit et des camps en présence. C'est une *absence* de lien formellement marqué que nous devons décrire si nous étudions les textes seuls sans les explications et agencements de Mathias E. Mnyampala les accompagnant. Comme nous l'avons écrit plus haut, et il s'agit ici de réaliser l'exercice difficile de rendre manifeste une absence, le lecteur non-initié qui lirait successivement les trois compositions du noyau de départ des *malumbano* : *Raha* « joie », le déclencheur, puis ses deux réponses antagonistes : *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle » serait dans l'incapacité de les mettre en relation car elles sont justement écrites pour ne pas pouvoir y être mises par des profanes. Ni détails évènementiels, ni informations patronymiques ne sont communiqués. La signification des ces *malumbano* est aussi à l'extérieur des textes : dans les évènements qui les précèdent ou les accompagnent, dans les connaissances qu'en ont les poètes et dans leurs attitudes et positions vis-à-vis de ces évènements.

Cependant, ce sont bien des textes qui expriment le conflit et permettent, au moins dans la reconstruction de Mnyampala, de le régler sur le long cours des *malumbano ya ushairi* ou « palabres poétiques », où se succède les lutteurs. Ces palabres sont politiques également car le Cheikh Kaluta Amri Abedi en plus d'être un grand poète de langue swahilie et le premier théoricien des techniques de compositions poétiques en langue swahilie est aussi un homme de pouvoir et un homme d'État. Même si aucun élément ne nous est donné pour mieux comprendre le conflit, ses enjeux et ses participants, la prise de position du Cheikh dans *Raha* « joie » avait en puissance la capacité de générer des grands palabres car le poète qui s'exprimait était aussi le maire de Dar es Salaam – premier centre économique de la Tanzanie - et l'un des chefs spirituels de la communauté islamique des Ahmadis, très implantée et influente sur les plans politique et sociaux dans toute l'Afrique de l'Est. Une composition comme *Raha* « joie », écrite au moment de la chute ou des difficultés judiciaires d'une personnalité importante de l'époque ne manquerait pas d'être interprétée par les initiés à l'aune de ces lieux de pouvoir depuis lesquels parlait le Cheikh Kaluta Amri Abedi

même s’il le faisait à titre individuel, en tant que poème publié ce discours devenait public. Plus le sens était caché, plus les interprétations pouvaient foisonner. Parmi elles, celle de *Raha* « joie » comme une condamnation à la fois publique et secréte, un réquisitoire codé. Le palabre attendait donc des réponses antagonistes qui suivent en guise de plaidoyers et d’attaques.

La composition *Mtego* « piège » ne présente aucune marque formelle, de reprise d’élément textuel de *Raha* « joie » ou de termes d’adresses qui témoigneraient d’une relation entre ces deux compositions. Des vers du poème montrent cependant explicitement que *Mtego* est une réponse à une autre composition dont l’auteur est pris à parti et menacé de subir à l’identique la peine qu’il a infligée à son prochain (*mwenzi*) dans le refrain-même du dernier vers identique dans chacune des six strophes du poème :

MTEGO « le piège » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7) de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) de Dodoma

strophe/*ubeti* 1

« *Kalamu tungali nazo, usambe*[32] *zimekatika.*	Bien que des stylos nous ayons, ne dit pas qu’ils sont coupés
Tuyaonapo mauzo, kujibu hatuna shaka.	Lorsque nous en voyons l’intérêt, de répondre nous n’avons pas d’hésitation,
Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka.	Les énigmes et les transformations, ne sont pas de nature à nous égarer.
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.	Le piège dans lequel tu l’as pris, demain tu y seras pris toi. »

La première strophe/*ubeti* ouvre une offensive *écrite* – comme le montre la référence aux stylos[33] « *kalamu* » - où il s'agit bien de « répondre » (*kujibu*) à quelqu'un de manière collective « *hatuna shaka* » « **nous** [c'est moi qui souligne NDT] *n'avons pas d'hésitation* ». Dans la première strophe/*ubeti*, c'est d'abord le caractère flou et trompeur de l'élément qui a constitué un déclencheur qui est évoqué :

« *Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka.* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« Les énigmes et les transformations, ne sont pas de nature à nous égarer. »

Puis, L'élément déclencheur des palabres (*malumbano*) est précisé, partiellement, au niveau du deuxième vers de la troisième strophe/*ubeti*:

« *Na wewe umethubutu, makala kuyaandika.* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« Et toi tu as osé, un article de l'écrire. »

Le problème est bien le fait d'avoir écrit un article dans une certaine situation qui est jugée par l'auteur de *Mtego* « le piège » comme un manque hostile de convenance à la tradition et aux lois du groupe :

« *Mila na sheria zetu, zakataza kujicheka* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« Nos lois et la tradition, refusent de se tourner en ridicule »

La poésie *Raha* « joie », suivant Mathias E. Mnyampala, a provoqué ce qu'il appelle des « palabres poétiques » *(malumbano ya kishairi)* :

« *lilileta malumbano ya kishairi* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« elle a apporté des palabres poétiques »

Elle a bien été comprise par certains poètes comme une offense, ce en dépit de ses codes et de son caractère essentiellement moral et religieux. La menace qui constitue le refrain de la composition *Mtego* « le piège » et se répercute dans son titre est claire :

« *Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe*. » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« Le piège où tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

Elle matérialise la loi du Talion et en même temps respecte la tradition hermétique des palabres en vers en vigueur chez les poètes d'expression swahilie : si le conflit qui vient d'être ouvert se montre vif, nous ne savons ni de quel piège il s'agit, ni qui en ont été les premiers acteurs. Nous ne savons ni de quel article (*makala*) il s'agit, encore moins de la forme qu'il a prise ou du nom de son auteur, ni en quoi il aurait constitué un piège (*mtego*) ou une violation des lois et de la tradition d'un groupe qui se revendique comme tel mais dont l'identité reste indéterminée. Nous rappelons ici que c'est Mathias E. Mnyampala qui nous propose d'établir un lien entre les poèmes *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam et *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis de Dodoma. Sans cette proposition, les deux compositions se liraient séparément sans que des marques formelles ou des analogies thématiques ne viennent nous conduire à établir une relation.

Par ailleurs, le contenu explicite de *Mtego* « le piège » nous semble plus être une critique du procédé consistant à attaquer un homme à terre, de façon brutale, qu'une prise de position d'un membre du « camp de l'homme à terre » contre celui de ses triomphateurs :

« *Jikumbuke ndugu yetu, kwani umeghafilika* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« Souviens-toi camarade, car tu as pressé les choses. »

Il s'agit du respect des traditions et des lois qui « refusent d'être tournées en ridicule » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7). De la prise en considération de l'affliction qui règnerait parmi les amis de l'homme à terre et de la convenance qui voudrait qu'aucune composition ou article *(makala)* ne viennent ajouter à sa détresse présente :

strophe/*ubeti* 4 :

« *Tumeudhika wenzio, kwa yale ulotamka,*	Nous sommes offensés nous tes prochains, de ce que tu as prononcé,
Washangilia kilio, nduguyo kilomfika.	Les compatissants au sanglot, de ce qui est advenu à ton parent,

Wampigia hario, hadharani wamcheka,	Tu cries hourra, en public tu te moques de lui,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.	Le piège dans lequel tu l'as pris, demain tu y seras pris toi. »

Il conviendrait de compatir, ou au minimum de demeurer silencieux, en pareil cas et non de se moquer bruyamment en public de la personne en détresse. Car ceci revient à faire honte non seulement à elle mais à ses proches, amis, parents ou alliés nous ne le saurons pas :

« *Sisi twaona aibu, na wewe washereheka.* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« Nous nous avons honte, et toi tu fais la fête. »

D'où le caractère réprobateur de cette composition et la promesse qu'elle contient d'une forme de revanche ou de vengeance. La composition suivante exprime la même chose : la condamnation de l'absence de compassion à l'égard de celui qui a été frappé d'un malheur et de ses proches. De même l'expression du sentiment contraire, c'est-à-dire la célébration et la réjouissance du malheur de l'autre par l'écriture et la publication d'un poème, est également attaquée. Ces comportements réprouvés sont une faute morale qui trouvera sa juste punition en l'action de dieu. Le monde est un cercle *(Dunia duara)* et le fautif sera justement puni lorsqu'il subira la même offense que celle qu'il a injustement infligée.

Dunia duara « le monde est un cercle » est la deuxième réponse antagoniste à la poésie *Raha* « joie » dans la présentation que nous en donne Mathias E. Mnyampala dans le livret. Nous lisons en effet dans le même paragraphe décrivant *Mtego* « le piège » et juste à la suite de cette description :

« *Halafu lilitokea shairi jingine la Bwana Mahmoud Hamdouniy (Jitukali) wa Dodoma.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« Ensuite une autre poésie apparut de Monsieur Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma. »

Mathias E. Mnyampala recompose donc un noyau initial du conflit où le Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam et sa composition de genre SHAIRI *Raha* « joie » font l'objet par

poèmes interposés d'une double contre-attaque par deux poètes de Dodoma, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*). L'analogie entre *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle », en tant que réponses antagonistes à *Raha* « joie », est ici suggérée par le rapport de consécution des deux poésies dans le le livret et leur introduction conjointe par un court paragraphe d'accompagnement écrit par Mnyampala. *Dunia duara* « le monde est un cercle » constitue la dernière et troisième composante du noyau de départ des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi)* dans le livret imprimé. Elle est accompagnée de trois autres poèmes du même auteur dans le tapuscrit (MNYAMPALA, M., E., myh11, myh12 et myh13), mais non publiés, dont la nature n'est plus aussi nettement antagoniste que *Dunia duara* « le monde est un cercle » voire comprend une dimension d'exhortation comme *Raha* « joie ». Le contraste et la constitution d'un noyau de départ sur la base de l'opposition entre *Raha* « joie » et ses deux réponses antagonistes en vers, *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle », sont maintenus et d'une certaines façons *accentués,* en ne publiant pas les trois autres poèmes de Mahmoud Hamdouniy. La construction du livret réserve au noyau de départ un caractère exclusivement agonistique pour laisser venir dans un deuxième temps des compositions allant dans le sens d'une solution au conflit et d'une réconciliation, ce qui passe nécessairement par des relativisations déjà présentes – *trop tôt* – dans les compositions non-publiées de Mahmoud Hamdouniy. Ces dernières sont *Dunia nyama ya tembo* « le monde est de la viande d'éléphant » qui reprend le texte d'un proverbe célèbre aux interprétations naturellement multiples et fonctions des situations d'énonciation. Ici, dans le contexte d'une affaire judiciaire, nous pourrions comprendre que le mis en cause n'a finalement pas causé de tort si le monde comprend tellement de richesses que chacun pourra y tailler son morceau de viande sans nuire à l'autre, pourvu qu'il soit muni d'un couteau et décidé à s'en servir. C'était le cas dans la brousse ou la savane lorsqu'un éléphant avait été abattu par des chasseurs. Tout un village allait profiter de la viande pendant un long moment sans qu'il y ait, *a priori,* une source de conflit sur le partage tant la quantité de viande était grande en comparaison des besoins des villageois.

La composition *Mizani* « balance, mètre, mesure », quant à elle, insiste sur la correction du mètre dans les compositions en vers et appelle au respect du décompte correct des syllabes. Nous sommes loin d'une réponse antagoniste car il n'est question, *stricto sensu*, que de

métrique. Cependant le nom *mizani* a trois sens en *kiswahili* sur lesquels joue l'auteur car tous trois sont pertinents dans le cas présent (*Cf* Glossaire). Aussi des allusions sur le rapport d'analogie entre norme métrique et norme juridique sont présentes, ce qui nous renvoie incidemment à l'actualité judiciaire en cours et à la menace du piège qui se referme sur celui qui l'a posé. En effet, si le poème insiste sur la métrique et la mesure des syllabes ou mètre (*mizani*), l'autre sens du mot *mizani* « balance » n'est pas sans évoquer, chez les écrivains d'expression swahilie également, la balance de la justice. Le poète utilise les trois sens[34] du nominal *mizani : mizani* 1 « balance », *mizani* 2 « mètre » et *mizani* 3 « mesure (qualité morale) » simultanément, mais toujours sous couvert du deuxième qui a trait à la métrique. Nous rappelons ici que les rapports entre poètes sont policés et discrets et que leur éthique répugnerait à l'expression d'une critique nominative, claire et directe. Ce code de bonne conduite n'interdit pas cependant (favorise ?) l'expression d'opinions contraires voire de violentes critiques et des attaques, à condition de respecter ces conditions de confidentialité et de respect de l'adversaire.

Ainsi le premier vers de la quatrième strophe/*ubeti* établit un lien inattendu entre les balances métrique, morale et judiciaire. Le nominal *mizani* est toujours aussi ambigu et peut être interprété comme signifiant, le mètre (*mizani* 2) mais aussi la mesure (*mizani* 3) comme qualité morale. Le mauvais poète, celui qui ne maîtriserait pas le décompte des syllabes, c'est-à-dire le mètre (*mizani* 2) et le principe fondamental de la métrique classique qu'est le P.M., passera devant un juge qui s'inscrit dans une institution dont le symbole est la balance (*mizani* 1). :

MIZANI « balance, mètre, mesure » (MNYAMPALA, M., E., myh12)

strophe/*ubeti* 4

« *Mizani uikabili, sijefikishwa kwa Jaji,*	La mesure fais-y face, que tu ne sois pas conduit chez le Juge,
Ichungue kiakili, utimu uridhishaji,	Examine la avec conscience, que tu atteignes la satisfaction,

Kupunjwa ni udhalili, jua kama mjuaji,	D'en manquer est une humiliation, sache-le en connaissance de cause,
Kama wewe ni mpimaji, chungua mizani yako.	Comme tu es celui qui évalue, examine ta [propre NDT] mesure. »

Mais le poète, sous couvert d'un appel au respect du mètre (*mizani* 2), envoie un message plus polémique et plus dur à l'intention de son interlocuteur à qui il s'adresse à la deuxième personne du singulier. C'est à une interrogation sur le bien fondé des évaluations de cet interlocuteur que le poète l'invite à se poser dans sa composition.

Ce qui implique de comprendre le nom *mizani* dans son rapport à la « balance » (*mizani* 1) ou symbole de l'institution judiciaire et le tempérament personnel de celui qui s'est de fait auto-proclamé juge, soit la « mesure » (*mizani* 3) dont il fait montre dans son jugement en vers. Ceci remet en question la qualité et la légitimité des jugements et évaluations qui pourraient être émis dans la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.

La dernière et cinquième strophe/*ubeti* du poème est signée par son auteur « *Hamduni Jitu Kali* » dans le premier hémistiche octosyllabique du premier vers. Elle continue à la fois de traiter explicitement de métrique et de la mesure des syllabes (*mizani* 2). Tout en évoquant la religion et dieu, qui est nommé *Jalali* « Majesté » à la manière islamique. Comme dans *Raha* « joie » de Cheikh Kaluta Amri Abedi, dieu est la vraie et la seule source de mesure, c'est l'autorité fondamentale. L'homme n'est pas la mesure de toute chose dans cette approche et les évaluations humaines trouvent leur transcendance dans la loi et la justice divine. Cette composition est aussi un appel à l'humilité et à la relativisation de la possibilité de justice des hommes. A nouveau, ce poème indique une voie de sortie religieuse des palabres qui intervient beaucoup trop tôt pour être reprise par Mathias E. Mnyampala dans le livret imprimé des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)*.

Mnyampala choisit de créer un noyau initial des palabres, clivé, sous tension et clairement composé de deux camps antagonistes. Sa démonstration d'unité nationale n'en sera que plus éclatante une fois les palabres dénoués, tranchés et les poètes tanzaniens d'expression swahilie réconciliés :

(MNYAMPALA, M., E., myh12) ; strophe/*ubeti* 5 :

« *Hamduni Jitu Kali, hapa tama utungaji,*	Hamduni Jitu Kali, ici achève la composition,
Namhofu Jalali, mvika watu mataji,	Je crains la Majesté, celui qui donne les couronnes,
Ndiye peka na Azali, wote watiririkaji,	C'est lui le seul sans début ni fin, tous ne faisons que passer[35],
Kama wewe ni mpimaji, chungua mizani yako.	Comme tu es celui qui évalue, examine ta [propre NDT] mesure. »

Rendre justice, comme composer un poème demande une grande rigueur et de l'humilité. Le poème *Mizani* « balance, mètre, mesure » de *Jitukali* permettrait d'interroger la démarche entreprise dans *Raha* « joie ». Il y a toujours dans une exhortation le risque de dépasser la mesure et de prendre la place qui revient à dieu dans la définition des règles et l'exercice de la justice. *Raha* « joie » est bien une composition en vers et la mesure en syllabes (*mizani*) en est soignée. Mais sur le plan de la justice et de la morale ne s'arroge-t-elle pas, en faisant référence elle-même à dieu (*Jalali* « Majesté ») le privilège divin de rendre la vraie justice ? La composition *Raha* « joie », en plus d'être inconvenante ferait aussi montre d'un manque d'humilité mais nous ne poursuivons pas plus avant ce qui n'est qu'une interprétation de notre part. Car si la composition *Mizani* n'a pas en effet été retenue et présentée dans le livret imprimé des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques », le lien que nous établissons existe bel et bien dans les feuillets du tapuscrit mais il a été effacé lors de la publication. Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali)* a invoqué le nom de dieu par son 42ème attribut suivant la tradition musulmane, *Al-Jalīl,* « celui qui est parfaitement exempt d'être comparé à ses créatures » (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009) exactement comme le fait le Cheikh Kaluta Amri Abedi dans sa composition *Raha* « joie ». La

présence dans les dernières strophes des compositions *Raha* et *Mizani* de ce même nom swahilisé d'un attribut de dieu, *Jalali* « Majesté » (MNYAMPALA, M., E., myh9 *Raha* dernière strophe, deuxième hémistiche du troisième vers *et* MNYAMPALA, M., E., myh12 *Mizani* dernière strophe, premier hémistiche deuxième vers) est-elle fortuite ou s'agit-il d'une référence implicite faite par Mahmoud Hamdouniy à la composition *Raha* « joie » ?

Enfin, *Hujuvywa asiyejua* « Celui qui ne sait pas reçoit une leçon » reprend le proverbe qui consiste à dire que celui ou celle qui n'a pas eu l'occasion d'être instruit dans sa famille ou à l'école, recevra une leçon du monde ou aura l'intuition brusque de la vérité « *au hutabanahiswa*». Nous pouvons proposer l'interprétation suivante comme une nouvelle relativisation de la situation délicate en cours pour la personne célèbre. Cette situation est réinscrite dans une forme de naturalité et donc de normalité. Par ailleurs, Mathias E. Mnyampala décrit cette composition comme une ouverture, *« zinduo »,* ou délivrance d'un sort dans l'introduction brève qu'il en fait dans le feuillet myh12 :

«*Nalo hili lifuatalo ni katika malumbano hayo ambayo hayakugusa utusi wala jina la mtu. Sheikh Mahmoud alitoa zinduo hilo akisema :-* »

« Et la [poésie NDT] suivante se situe dans ces palabres qui n'ont touché ni à l'insulte ni au nom d'une personne. Cheikh Mahmoud a fourni cette ouverture en disant […] »

Le caractère policé des palabres est rappelé car il en constitue l'une des valeurs fondamentales dans l'éthique de la discussion entre poètes d'expression swahilie : respect mutuel et discrétion. Cette ouverture (*zinduo*) ne sera pas publiée et seuls restent au début des palabres imprimés et (re)construits, le poème déclencheur, *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, *Mtego* « le piège » de Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et la composition *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy *(Jitukali)*. Dans le livret imprimé, il y a la création d'une séquence entre, d'abord un début du conflit ou palabre par trois compositions agonistes, puis un déploiement des palabres (*malumbano*) dans des compositions qui introduisent des éléments de relativisation du conflit, que leurs auteurs se trouvent dans un camp ou dans l'autre. Les compositions de Mahmoud Hamdouniy qui formaient un tout dans le palabre en vers réel ont été triées dans le palabre en vers construit sur cette base par Mathias E. Mnyampala et publié pour assurer cette claire ligne de démarcation entre un noyau conflictuel et des compositions relativisantes.

Dunia duara « le monde est un cercle » est ainsi la seule poésie publiée depuis le corpus de Mahmoud Hamdouniy. Elle présente un caractère d'antagonisme plus marqué à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Ce, à la fois sur le plan formel par la reprise de ce nom *raha* « joie » dans le troisième vers de la quatrième strophe/*ubeti* :

« Si raha wala nasaba, bali ni midukoduko » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« Ce n'est pas de la joie ni sa parenté, mais de la confusion »

Et surtout dans la dernière strophe/*ubeti* où ce nom *raha* vient modifier le texte du refrain qui avait prévalu jusque là. Il y a aussi l'emploi d'expressions relatives aux affects de manière métaphorique : *dhoruba* « orage » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9) ou non : *chuki* « haine » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9). La composition présente par ailleurs une analogie thématique avec *Mtego* « le piège » qui souligne la dimension éthique du conflit généré par l'écriture de *Raha*. L'existence d'une communication réelle en vers entre poètes est ici vérifiable pour le non-initié, même s'il aurait été difficile de s'en apercevoir sans l'intervention de Mnyampala. C'est un manque de compassion et la haine qu'il provoque en retour qui est reproché à des interlocuteurs qui ne sont pas nommés explicitement. L'expression des sentiments est nettement plus importante dans cette dernière composition du noyau de départ du palabre. Nous rappelons qu'elle se trouve accompagnée de compositions plus apaisées du même auteur dans la partie inédite de ce palabre en vers.

De fait Mathias E. Myampala renforce les thèmes de la critique – absence de compassion, arrogance - de *Raha* « joie » dèjà introduits par *Mtego* « le piège » et referme le noyau de départ sur l'expression d'affects de colère et de tristesse mêlés. Le reproche du manque d'amour, de passion *(huba)* pour l'autre, se fonde sur l'un des piliers du code d'éthique des poètes, mais aussi de la communauté islamique de l'Ahmadiyya que dirige le Cheikh Kaluta Amri Abedi.

La critique est vive, acerbe, personnelle mais reste adressée à un destinataire anonyme :

DUNIA DUARA « le monde est un cercle » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9), Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali)* de Dodoma

strophe/*ubeti* 1

Nakujua huna huba, nadhani ni badiliko,	Je te connais tu n'as pas d'amour, je suppose que c'est le changement,
Badiliko la kushiba, kwa dalili ya tamko,	Le changement d'être rassasié, par des indices manifestes,
Njia yenu ina miba, mwakichafua kivuko,	Votre chemin a des épines, quand vous salissez le gué,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.	Le monde est un tour, sache que le monde est un cercle. »

[...]

strophe/*ubeti* 5

« *Nawe ungeomba toba, yalomkuta mwenzako,*	Si toi tu avais montré du repentir[36], pour ce qui a frappé ton camarade,
Wasije wakakubeba, ukakosa lalamiko,	Et qu'ils ne viennent pas te soutenir, que tu ne reçoives point de compassion,
Tukalia masuhuba, machozi mtiririko,	Alors nous avons pleuré les amis, un torrent de larmes,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.	Le monde est un tour, sâche que le monde est un cercle. »

strophe/*ubeti* 6

« *Chuki nyingi mumebeba, hamjali maudhiko,*	Beaucoup de haine vous avez versée, vous ne vous souciez pas des peines,
Tunapitisha hesaba, kungoja yenu maziko,	Nous tenons les comptes, et attendons les vôtres de funérailles,
Leo mumo kwenye ghuba, cheleeni mafuriko,	Aujourd'hui vous êtes dans la baie, ayez crainte de la crue,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.	Le monde est un tour, sâche que le monde est un cercle. »

Le poème s'adresse à un individu à la deuxième personne du singulier *u-* « tu » dans la cinquième strophe/*ubeti* puis à un groupe à la deuxième personne du pluriel *mu-*[37] « vous » dans la sixième strophe/*ubeti*. Mais toujours le refrain est au singulier : « *Le monde est un tour, sâche que le monde est un cercle* ».

Il contient la promesse d'un revers de fortune et d'une punition en raison de l'offense qui a été commise par ces interlocuteurs : « Aujourd'hui vous êtes dans la baie, ayez crainte de la crue ». C'est un groupe également qui exprime sa colère et sa détresse : « Alors nous avons pleuré les amis, un torrent de larmes ». Ce qui est reproché est l'écriture-même de *Raha* « joie ». C'est cette composition qui a rendu évidente l'absence de compassion qui a été ensuite source de détestation ou de haine (*chuki*) et de peines (*maudhiko*). Il y a aussi l'expression d'un sentiment d'injustice à l'égard d'un individu et d'un groupe qui lui est lié : « Si toi tu avais montré du repentir […] qu'ils ne viennent pas te soutenir, que tu ne reçoives point de compassion […] ». Le « camp de l'homme à terre » est en deuil et a demandé pardon tandis que le « camp de *Raha* » n'a pas respecté cette douleur et au contraire a exprimé précisément sa « joie »*(raha)*.

La composition *Raha*, le déclencheur des palabres (*malumbano*), est aussi dans cette optique la cause première des palabres. Il ne s'agit plus d'une cause située dans un enjeu extérieur, extra-littéraire, social ou politique. Il y a un déplacement du conflit d'une réalité historique, qu'il ne nous est par permis d'aborder en raison du manque d'information, vers une question de morale exprimée en vers et suivant les codes des palabres poétiques. Ce

recentrement dans une négociation poétique, non plus de la réalité judiciaire du moment et de ses conséquences mais d'une question d'éthique des poètes d'expression swahilie soulevée par l'écriture et la publication de la poésie *Raha* « joie » nous semble être la voie d'un premier apaisement des participants à la joute. Il ne s'agit plus en effet de traiter de la réalité apparemment sensible à laquelle ferait écho *Raha* « joie » mais de *la façon* dont *Raha* fait écho à cette réalité, de son caractère moral ou non.

Raha « joie » contient elle-même un enseignement moral *(waadhi).* Il est à remarquer que les protagonistes trouvent dès le début des palabre un langage commun – celui de l'éthique des poètes et de la morale religieuse – qui les rapproche et les fait s'éloigner du conflit qui a pu advenir dans le monde de tous les jours et trouver des traductions judiciaires. Ici l'on va négocier, s'affronter, au sujet de l'éthique et de la nature morale de la composition *Raha* « joie ».

Le texte tend vers une communication entre les poètes plus marquée formellement dans cette composition, même si seuls les initiés, dont fait partie Mathias E. Mnyampala, pourraient déchiffrer le message et établir de manière certaine une relation entre les trois compositions de départ. Sur le plan formel, il est question de *Raha* dans cette composition qui referme le noyau initial. Une première fois dans le troisième vers de la quatrième strophe/*ubeti* :

« *Si raha wala nasaba, bali ni midukoduko* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« Ce n'est pas de la joie ni sa parenté, mais de la confusion[38] »

La notion de « joie » y est donc contestée une première fois, critiquée dans son adéquation à la situation réelle de l'homme à terre et redéfinie de manière négative. Mais c'est surtout à un emplacement beaucoup plus stratégique et significatif dans la construction métrique de ce poème de genre SHAIRI à refrain que le nom *raha* intervient. Il vient en effet dans le vers final de la strophe/*ubeti* finale où il modifie la première partie du refrain. Il s'agit de la seule modification du refrain dans toute la composition et elle est réalisée à la fin comme pour mieux faire passer un message. Ceci constitue une remarquable mise en relief de ce nom *raha*, ainsi que de la composition éponyme. Le refrain qui prévaut dans les six premières strophes/*beti* est le suivant : « Le monde est un tour, sâche que le monde est un cercle. ».

Nous avons vu plus haut qu'il s'agit de l'annonce de la punition naturelle de celui qui a offensé le « camp de l'homme à terre » ainsi que de ses partisans.

En dernière strophe/*ubeti* le refrain inscrit le nom de *raha* « joie » dans cette annonce et en précise le contenu. Le refrain devient : « Joie ou changement [c'est moi qui souligne NDT], sâche que le monde est un cercle. ». Les deux parties du refrain (qui correspondent chacune à un hémistiche octosyllabique dans la composition originale) sont analogues sur le plan sémantique : « le monde est un tour » ou « le monde est un cercle » affirment de deux façons quasi-synonymes la même réalité et les prévisions qu'elle permet. En changer une, la première par « Joie ou changement » nous semble établir un lien formel entre *Raha* « joie » et *Dunia duara* « le monde est un cercle ». Il y a là la matérialisation du fait que l'auteur de *Dunia duara répond* à la composition *Raha* de Cheikh Kaluta Amri Abedi. La composition *Raha* est située dans la perspective de l'annonce d'une punition en raison de la nature même du monde qui est circulaire. Si le changement (*badiliko*) est dans la nature des choses, la joie (*raha*) est appelée à disparaître dans une des phases de la rotation (*mzunguko*) du monde. C'est bien à la joie, et probablement à la composition éponyme dans le cadre des palabres en vers, que l'annonce d'un juste retour des choses est adressée. Il s'agit de l'application de la loi du Talion à l'égard de celui et de ceux qui n'ont pas respecté la peine du « camp de l'homme à terre ». Il s'agit de la même logique que celle exprimée dans *Mtego* « le piège », la première réponse antagoniste à *Raha*. Comme le piège se refermera sur l'injuste qui a pris un homme à terre avec son aide, le monde est un cercle où la joie n'est pas durable pour celui qui a transgressé les règles du groupe. En définitive, c'est en la justice divine qu'il faut se confier. C'est elle qui entretient le mouvement du monde et lui fournit une transcendance. La référence à dieu intervient dans la dernière strophe/*ubeti* qui comporte également la mention de la joie (*raha*) dans une modification faite pour être remarquée du refrain. Au final, c'est dieu qui jugera et la composition *Raha* a donné des signes laissant penser que la décision ne sera pas favorable à son auteur.

Les palabres s'ouvrent sur une opposition violente entre deux camps. Le « camp de l'homme à terre » est défendu en vers par deux poètes chevronnés et célèbres, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), tous deux de Dodoma. Le « camp de *Raha* » est représenté par le Cheikh Kaluta Amri Abedi de Dar es Salaam, lui aussi un maître-poète , homme politique de premier plan et grand dignitaire musulman renommé et célèbre. Sur le

plan de la géopolitique nationale, deux villes entrent en lice : Dar es Salaam, capitale économique de la Tanzanie, qui est aussi la capitale administrative à l'époque de la rédaction de ces palabres en vers, et Dodoma, la future capitale fédérale et pour l'heure le grand centre régional de l'Ugogo. La tension est vive, mais, si d'une certaine manière Mathias E. Mnyampala choisit de nous la montrer de cette manière, c'est que sa résolution effective va dans le sens d'une démonstration d'unité nationale. Les palabres se règlent et se résolvent car dès le départ les antagonistes déplacent l'enjeu de la négociation du judiciaire et du social vers l'éthique. Il ne s'agit pas de renégocier une affaire qui a déjà trouvé sa solution au tribunal mais de se poser la question de la moralité de l'écriture de *Raha* « joie ». Cette question possède une double dimension sur le plan éthique. Il y a d'une part le code de conduite des poètes et les règles d'engagement dans les palabres poétiques, mais aussi la question de la morale religieuse. L'appel au monde, à la nature des choses, est aussi un appel à la transcendance divine qui réglera nécessairement le cours des affaires du « camp de *Raha* » et des palabres en eux-mêmes.

Les premiers poètes à se lancer dans les palabres portent tous des prénoms musulmans et la façon de nommer dieu se fait selon la tradition islamique. Dieu est en effet nommé au moyen de ses 99 attributs, noms swahilisés depuis la langue arabe : *Jalali* « Majesté », *Raba* « le Puissant », *etc*. La poésie swahilie classique est elle aussi ancrée dans un imaginaire islamique mais, avec l'expansion de grande ampleur de la langue swahilie aux XIXème et au XXème siècles, cette langue est devenue versatile sur le plan de la sémantique du religieux. Des missions chrétiennes, en grand nombre, ont choisi le *kiswahili* pour traduire la *Bible* et exprimer leur prosélytisme. C'est dans une mission catholique que Mathias E. Mnyampala a trouvé sa future langue d'écriture et sa foi. Emprunter les formes classiques de la poésie – ici le genre SHAIRI – dire « Dieu » à la manière musulmane ce n'est plus, depuis le XIXème siècle, revendiquer une identité islamique. Le message chrétien est également passé en *kiswahili* en reprenant ces mêmes formes et ces mêmes dénominations. Les auteurs se comprennent car ils font référence à un dieu unique. A l'inverse du cours historique des monothéismes qui a connu le christianisme avant l'islam, dans l'histoire linguistique de la pensée religieuse en *kiswahili*, c'est l'islam qui préexiste avec son lexique et ses références théologiques et culturelles quand elles ont été traduites de l'arabe en *kiswahili*. La traduction du *Coran* est prohibée par la religion mais pas la traduction de la vie du prophète et de la vie des saints.

Ce qui a alimenté le lexique religieux swahili. Puis des traductions du *Coran*, présentées comme des commentaires *(tafsiri)* ont suivi en donnant une forme phonologique swahilie à un nombre important de racines arabes. Le christianisme est venu puiser dans ce fond lexical et a diffusé son message avec son aide. L'emploi des formes lexicales islamiques n'exclut pas les auteurs non-musulmans des palabres. Les auteurs non-musulmans reprendront ces même formes qui témoignent plus de la connaissance des formes classiques et du registre élevé de la langue poétique swahilie. Ce langage commun de l'éthique poétique et religieuse, exprimé dans le respect des normes de la poésie classique d'expression swahilie est une première étape vers une résolution du conflit. Il faudra ensuite que se poursuivent les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) pourqu'ils progressent vers leur solution et la réconciliation des protagonistes :

Septième et dernière strophe/*ubeti* de *Dunia duara* (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« *Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,*	En définitive c'est le Seigneur, qui apporte la consolation,
Rabi[39] *asie niaba, wala asie lingiko,*	Le Maître de toutes choses qui n'a ni représentant, ni son pareil,
Na dua ziwe mujaba, ziwe kabuli kuliko,	Et [qui fait NDT] que les prières obtiennent réponses, et soient de plus acceptées,
Raha au badiliko, jua dunia duara.	Joie ou changement, sâche que le monde est un cercle. »

b. Définition et négociation de la dimension éthique et religieuse par Mathias E. Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie »

La composition qui suit immédiatement l'ouverture des palabres dans le livret imprimé est de Mathias E. Mnyampala. Comme nous l'avons, vu le chapelet des palabres s'égrène en des poèmes uniquement du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers répartis en hémistiches octosyllabiques et ce poème confirme la règle qui ne souffre pas d'exception.

Mathias E. Mnyampala y réaffirme la dimension éthique qui anime le palabre et donne sa propre position et inscription dans les palabres en cours. Pour Mnyampala, la composition *Raha* « joie », comme d'autres compositions poétiques, contient un enseignement moral propre à une exhortation ou un sermon (*waadhi*) tenu dans un lieu de culte, discours qui, en tant que tel, ne vise personne en particulier et tend vers l'édification des lecteurs.

La question consistant à se poser la moralité de telle ou telle poésie particulière est absurde si cette poésie contient déjà un enseignement moral et le professe en une exhortation en vers. Dans ce raisonnement, l'approche éthique choisie par les antagonistes du Cheikh Kaluta Amri Abedi se neutralise d'elle-même car elle renvoie à la nature de certaines œuvres qui sont des exhortations. L'enseignement moral contenu par l'œuvre évacue la question de l'éthique de son écriture au regard d'une situation particulière car une exhortation faite à un public général, qui est de surcroît ignorant de l'enjeu ésotérique des palabres, ne constitue pas une offense publique. Considérée ainsi, en évacuant la question du double langage des poèmes, codé et public, pour la réduire à la seule dimension exotérique, la composition *Raha* « joie » peut tout aussi bien être lue comme un appel à la réflexion du lecteur sur la vanité et la futilité des possessions matérielles et du danger de les acquérir illégalement sous le regard de dieu.

Mnyampala aborde de la même façon la question religieuse. Dieu ne jugera pas négativement l'auteur d'une exhortation car elle ne fait qu'exprimer, avec les talents et les faiblesses de l'auteur, la volonté de dieu, sa justice et l'attitude morale qu'il convient d'adopter. Ici, Mathias E. Mnyampala, auteur chrétien qui a été reconnu par ses pairs comme un maître de la poésie swahilie classique, reprend comme nous l'avions annoncé plus haut le mode de désignation islamique, fondé par la doctrine islamique, de dieu par ses attributs, en l'occurrence le nominal swahilisé « *Kahari* » qui traduit le nom arabe du 16ème attribut de dieu, *Al-Qahhār* : « celui qui est tout puissant à soumettre toute création à sa volonté » (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009).

Un dictionnaire monolingue du *kiswahili sanifu* (standard) n'oublie pas cette étymologie et ce sens islamique précis :

« ***Kahari***^{1} nm *(kd) jina mojawapo la Mwenyezi Mungu ; Mwenye Nguvu* » (TUKI, 2004 : 139)

« **Kahari**^{1} *n* (rel.) l'un des noms de dieu Tout-Puissant ; Celui qui a la Puissance »

Cette définition est remarquable dans le sens où elle provient du dictionnaire de référence du *kiswahili* standard pour la Tanzanie et qu'elle mêle l'étymologie islamique à des racines *bantu* non-spécifiques sur le plan religieux, *Mwenye Nguvu* « Celui qui à la Puissance » et *Mwenyezi Mungu* « Dieu Tout-Puissant », dans la même entrée lexicale d'origine islamique. Ces notions de « Puissance » (*Nguvu* et *Ezi*) et de « Dieu » (*Mungu*) sont fondées sur des racines *bantu* de la langue swahilie qui appellent à une interprétation religieuse générale, sans indication de la croyance de celui ou celle qui les utilise. En retour, cette définition entérine la description lexicographique du terme *Kahari* qui se trouve être utilisé de manière religieuse générale et non-spécifique par certains auteurs, même si d'autres l'utilisent dans un sens restreint à la foi musulmane. Les termes *bantu* pourraient aussi être restreints aux religions traditionnelles africaines[40].

Le *kiswahili* porte en son sein une forme d'inter-confessionnalité ou de versalité de son lexique religieux. Ce qui se manifeste ici est l'emploi non-islamique fait par Mathias E. Mnyampala, du nom d'un des 99 attributs islamiques de dieu, précisément du 16ème, *Kahari*. Il s'agit d'une pratique poétique qui puise dans le fonds du lexique religieux des formes les plus anciennes et classiques de la poésie swahilie. La langue poétique est extraordinairement conservatrice – de formes dialectales ou lexicales, de structures syntaxiques – mais au fur et à mesure des siècles et de l'expansion du *kiswahili* et de ses arts poétiques jusqu'à plus de 3000 kilomètres à l'intérieur du continent africain, les formes conservées ont pris une signification générique quant à la notion de « Dieu ». Cette tendance s'observe dans la langue poétique quand elle rencontre la zone de grande expansion du *kiswahili* et la multitude de peuples, et donc de croyances, qu'elle recouvre. Mais elle se rencontre aussi dans la langue courante comme le laisse augurer une définition d'interprétation potentiellement multiconfessionelle comme celle du dictionnaire vue précédemment *(vide supra).*

Mathias E. Mnyampala refermera par ailleurs sa composition sur le nom d'origine *bantu* de dieu « *Mungu* » qui nous semble avoir dans ce poème la même référence que « *Kahari* ». Le dernier vers du poème va ainsi aller beaucoup plus loin dans la direction d'une absolution de la composition du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Si la poésie *Raha* « joie » est une exhortation (*waadhi*), il s'agit aussi des « nouvelles de Dieu » ou « *mahubiri ya Mungu* ». Dans ce cas qui oserait les contester dans les palabres, même dans un poème écrit avec prudence en vers ? La question de la moralité du poète qui annonce les nouvelles de dieu a-t-elle autre chose qu'une réponse évidente comme solution ? La référence divine et la dimension d'exhortation de *Raha* « joie » écartent ici la possibilité de toute critique.

Les deux réponses antagonistes à *Raha* que sont *Mtego* et *Dunia duara*, ce sont elles qui sont fautives car elles sont le fruit de suppositions (*dhana*) non-vérifiées qui, à la fois ont ignoré la nature divine de la parole de l'exhortation en vers et n'ont pas hésité à jeter l'anathème sur leur auteur, humble relais des paroles divines. Les palabres pourraient se refermer ici car l'approche de la critique religieuse et éthique faite par les deux antagonistes de Dodoma s'exclut d'elle-même selon l'interprétation de Mathias E. Mnyampala lorsqu'il est question de composition poétique d'exhortation fondée religieusement et moralement. De plus, le caractère d'exhortation de la composition *Raha* « joie » – qui la dispenserait de toute critique et rendrait même la critique immorale – peut fortement être déduit de la qualité de grand dignitaire musulman du Cheikh Kaluta Amri Abedi qui était alors l'un des chefs spirituels de la communauté *Ahmadiyya* en Tanzanie suite à ses études de théologie à Rabwah au Pakistan et son retour à Dar es Salaam. Les Cheikhs *Nyamaume* et *Jitukali* n'étaient peut être pas des musulmans Ahmadis mais si la langue poétique se veut inter-confessionnelle, le message émis par le catholique Mnyampala est très compréhensible : les exhortations poétiques ont un caractère *sacré*. C'est effectivement la référence au sacré qui arrêtera les palabres et leur apportera une issue. Mais alors le sacré se sera déplacé, dans un deuxième moment, de la religion vers l'autorité politique centrale et unificatrice de l'administration. Et avant cette solution, les auteurs de continuer leur joute poétique par poèmes de genre SHAIRI interposés.

NI WAADHI USHAIRI « C'est une exhortation la poésie » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9), Mathias E. Mnyampala

Strophe/*ubeti* 1

« *Sahibu zangu sahibu, sahibu zangu mahiri,*	Amis mes amis, mes amis adroits,
Mahiri wa kuratibu, watunzi wa tabasuri,	Adroits dans l'agencement, compositeurs de bon sens,
Dhana zenu[41] *zimeghibu, jinsi mlivyofikiri,*	Vos suppositions sont absentes, de la façon dont vous pensez,
Ni waadhi ushairi, huadibu walimwengu.	C'est une exhortation la poésie, elle éduque les êtres humains.

Strophe/*ubeti* 2

Huadibu walimwengu, ili wawe na hadhari,	Elles éduquent les êtres humains, afin qu'ils fassent attention,
Yawaepuke machungu, mashaibu na jibari,	Qu'elles leur fassent éviter les choses amères, [aux NDT] vieillards et jeunes,
Na humpendeza Mungu, huvuta njema sururi,	Et elles plaisent à Dieu, elles attirent la bonne chance,
Ni waadhi ushairi, wenye mema na machungu.	C'est une exhortation la poésie, qui a du bon et de l'amer.

Strophe/*ubeti* 3

Ushairi ni waadhi, watowao washairi,	La poésie est une exhortation, que délivrent les poètes,
Ya furaha na kuudhi, kwa unyonge na fahari,	De joie et de contrariété, de misère et de fierté,
Huwaridhisha baadhi, na wengine hupata mori,	Elle fait plaisir à certains, et d'autres deviennent furieux,
Ni waadhi ushairi, hutuondolea ukungu.	C'est une exhortation la poésie, elle dissipe pour nous le brouillard,

[…]

Strophe/*ubeti* 6

Ushairi si ghaidhi, wa kuchekana dosari,	La poésie n'est pas un accès de colère, à se moquer de nos fautes,
Kutangazana maradhi, mwenye waba kumwaziri,	D'annoncer une maladie, le pestiféré de l'humilier,
Na hino[42] *siyo gharadhi,twamchukiza Kahari,*	Et ceci n'est pas l'intention, nous offensons le Puissant,
Ni waadhi ushairi, asili yake ya tangu.	C'est une exhortation la poésie, son origine première.

[…] »

Dans la sixième strophe/*ubeti*, Mathias E. Mnyampala reconnait que si une composition calomnie une personne ou rend publique une faute (*dosari*) ou une maladie (*maradhi*), il s'agit d'une offense à Dieu. C'est une assertion complexe. La faute morale que pourrait contenir *Raha* « joie » de Kaluta Amri Abedi, si elle avait un rapport avec les difficultés de l'homme à terre, est reconnue car une exhortation ne peut être dirigée contre une

personne. La faute que présenterait *Raha* « joie », qui est dénoncée et exposée par Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy dans leur deux poèmes antagonistes est donc reconnue ici et qualifiée comme ils le font de faute morale. Mais dans le même mouvement cette faute éventuelle de *Raha* est évacuée (et la critique avec) s'il est précisé que cette composition est une simple exhortation. L'aveu à demi mot de la possibilité d'une faute morale quant à l'écriture de *Raha* consiste en même temps la négation de cette faute par la limitation de *Raha* « joie » au strict cadre de l'exhortation non-nominative. Cette *négociation* des données initiales – qui est caractéristique des palabres – à aussi un prix sur le plan symbolique : le « camp de *Raha* » renonce publiquement à son réquisitoire contre « l'homme à terre » au profit d'une exhortation plus générale. Ceci témoigne d'une concession qui sera pleinement faite lorsque l'auteur-même de *Raha* concèdera à son tour dans une composition publiée, qui existe dans le palabre sous le titre de *Dhana* « suppositions ». C'est également une forme subtile d'excuse qui corrige la faute tout en maintenant la critique émise. Car exhorter le public à la morale en terme d'enrichissement personnel c'est aussi exhorter « l'homme à terre » lui-même même s'il a été formellement reconnu que ce n'est pas lui, en particulier, qui est visé et qu'au contraire l'exhortation n'est pas écrite *contre* un adversaire mais *pour* le bien de tous, également *amis*.

Strophe/*ubeti* 8 (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« Ndugu yenu hakutenda, chukua njema busuri,	Votre parent n'a rien fait, regarde avec une bienveillante attention,
Hana tabia ya inda, hata nanyi mwamkiri,	Il n'a pas un comportement mesquin, et vous-mêmes le reconnaissez,
Moyo wake hakupinda, wala hanacho kiburi,	Son cœur n'est pas retors, et il n'a nullement d'arrogance,
Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu.	C'est une exhortation la poésie, **c'est les nouvelles de Dieu** [c'est moi qui souligne NDT]. »

L'essentiel du travail de glissement de la problématique d'un conflit relatif à l'éthique et au jugement de dieu, des *circonstances* d'écriture de la composition *Raha* « joie » de Cheikh Kaluta Amri Abedi vers son *contenu* exhortatif seul a été accompli par la composition de Mathias E. Mnyampala. Il s'agissait de démontrer que l'auteur d'une exhortation ne commet pas de faute morale en l'écrivant même si d'aucuns ont pu se sentir concernés voire visés délibérément. Il ne s'agirait que de suppositions (*dhana*) invérifiables et seul demeure l'enseignement moral et l'avertissement bienveillant de l'exhortation. Il y a deux camps qui s'affrontent dans ce palabre : celui que nous avons nommé le « camp de l'homme à terre » et celui qui est favorable à la poésie *Raha* « joie », sans position intermédiaire.

Tout comme la composition précédente de Mathias E. Mnyampala, *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11) répond au « camp de l'homme à terre », c'est-à-dire à Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy. Ce poème de genre SHAIRI représente un appel au calme. Le texte-même de ses vers ne cite personne de manière nominative et ce sont d'autres indices qui nous permettent d'identifier une structure dialogique sur le plan formel entre ce poème et les poésies qui précèdent dans les palabres (*malumbano*).

Mathias E. Mnyampala nous indique également que son auteur, le Cheikh Mohamedi Ali (*Mwanafunzi* « l'élève »), qui écrit depuis Dar es Salaam comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi, répond aux Cheikhs *Nyamaume* et *Jitukali*. Nous lisons en effet dans sa phrase d'introduction du poème :

« *Baada ya shairi hili Sheikh Mohamedi Ali (Mwanafunzi) wa Dar es Salaam aliwajibu naye hivi* […] » (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11)

« Après cette poésie [qui est la composition précédente *Ni waadhi ushairi* de Mnyampala NDT] Cheikh Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam leur a quant à lui répondu ainsi […] ».

La qualité de réponse, sur le strict plan formel, se manifeste par la reprise dans le refrain d'extraits des compositions *Mtego* et *Dunia duara* qui forment une nouvelle phrase. Après un noyau opaque du début des palabres, la structure formelle du dialogue se manifeste. Il s'agit de la reprise de la première partie (premier hémistiche octosyllabique) ; « *Dunia ni*

mzunguko » ; « Le monde est un tour » du refrain de *Dunia duara* dans ce nouveau refrain de *Mtego umefyatuka* ainsi que de la reprise du titre trisyllabique *Mtego* (et aussi partie du refrain de cette même composition) dans la deuxième partie (hémistiche octosyllabique) du nouveau refain. Ce nom « piège » (*mtego*) devient ici le sujet syntaxique d'un verbe conjugué signifiant littéralement « il s'est déclenché » (*umefyatuka*). La partie reprise au refrain de *Dunia duara* est celle là même qui avait changé en dernière strophe/*ubeti* de *Dunia duara* pour faire appel et référence à la composition *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Là, le refrain devenait « *Raha au badiliko* » ; « joie ou changement » à la place de « *dunia ni mzunguko* » (*vide supra)*.

Nous observons donc au niveau des refrains des poésies *Dunia duara* et *Mtego umefyatuka* comme un lien qui se tisse formellement entre ces deux poèmes et la composition *Raha*. C'est-à-dire que les palabres réels en vers qui ont lieu entre poètes autorisent cette façon de s'adresser à l'autre et d'insérer un *degré d'intelligibilité* de la structure du dialogue. Nous verrons par la suite que la reprise d'extraits des poèmes est une pratique fréquente qui ne se limite pas au seul refrain comme emplacement de départ ou d'arrivée de la ou des reprises. La reprise du nominal *'mtego'* qui est le titre d'une composition en est la preuve. Nous pouvons tenter de rendre plus visible cette structure et ces relations entre les textes.

c. Modèle de la mise en relation formelle des trois constituants du noyau initial des palabres par la composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché »

Poésie source : RAHA « joie »	Poésie de reprise : DUNIA DUARA « le monde est un cercle »
Texte extrait : raha « joie » →	
Proportion : intégralité	nominal en conjonction avec un autre nominal « *raha au badiliko* » ; « joie ou changement »
Emplacement : titre de la composition	refrain, premier hémistiche, dernière strophe/*ubeti*
Statut : titre de la composition	modificateur du refrain en dernière strophe/*ubeti :* *Raha au badiliko/ dunia ni mzunguko*

Poésie source : DUNIA DUARA	Poésie de reprise : **MTEGO UMEFYATUKA**
Texte extrait : *dunia ni mzunguko* →	,
Proportion : intégralité du premier hémistiche	intégralité du premier hémistiche
Emplacement : premier hémistiche du refrain des 6 premières strophes/*beti*	premier hémistiche du refrain de toutes les strophes/*beti*
Statut : refrain : ***« Dunia ni mzunguko, jua dunia duara. »*** différent en dernière strophe/*ubeti :* ***« Raha au badiliko, jua dunia duara. »***	refrain : ***« Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka »***

Poésie source : MTEGO	
Texte extrait : *mtego* →	
Proportion : intégralité du titre ; partie du premier hémistiche du refrain : « *mtego ulomshika* »	partie du deuxième hémistiche du refrain de toutes les strophes/*beti* : « *mtego umefyatuka* »
Emplacement : titre et refrain	refrain
Statut : titre ; nominal dans le premier hémistiche du refrain	nominal dans le deuxième hémistiche du refrain

La composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11) vient donc établir un lien formel entre les trois poésies *Raha* « joie », *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui *constituent par ailleurs le noyau initial* des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)*. Sur le plan thématique, *Mtego umefyatuka* se situe du côté du « camp de *Raha* » et répond à ses deux poésies (et poètes) antagonistes. *Mtego* comme *Dunia duara* assuraient la promesse à l'auteur de *Raha* que le piège auquel il avait pris « l'homme à terre » allait s'actionner sur lui – à son tour – car précisément la nature du monde est circulaire. Mohamed Ali (*Mwanafunzi*), tout en établissant un lien formel entre ces compositions, reprend à son tour leur logique circulaire dans le refrain qui est la manifestation de ces relations : « *Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka* », « Le monde est un tour, le piège s'est déclenché ». Mohamed Ali fait à nouveau tourner la roue du monde et du piège pour le retourner sur les deux opposants à *Raha* et la personne qu'ils défendent. Tout en appelant ces deux poètes du « camp de l'homme à terre » à un retour à la raison et à la modération :

MTEGO UMEFYATUKA « le piège s'est déclenché » (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11), Mohamed Ali (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam

première strophe/*ubeti*

« *Kwa ghafula mnang'aka, na mengi mno mafoko,*	En toute hâte vous criez, des torrents de beaucoup trop [de mots NDT],
Na masombo kujivika, majasho mtiririko,	Et les écharpes [officielles NDT] de revêtir, la sueur qui coule à flots,
Silioni lilozuka, la kuwatia sumbuko,	Je ne le vois pas ce qui a surgi, pour vous donner du tourment,
Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.	Le monde est un tour, le piège s'est déclenché. »

Mohamed Ali se moque de ce qu'il présente comme un emportement ou de la « la sueur qui coule à flots » de la part des deux poètes du « camp de l'homme à terre ». Trop prompts selon lui à brandir leur qualité de dignitaires, c'est-à-dire de revêtir leurs écharpes pour une

raison que Mohamed Ali lui-même n'arrive pas même à voir. Le poète fait tourner la roue du piège en sens inverse et la ramène à l'instant où « l'homme à terre » est tombé, appliquant de ce fait toutes les menaces et promesses contenus dans *Mtego* et *Dunia duara* à cette situation-même et non plus à l'auteur de *Raha*. L'homme à terre n'a-t-il pas été lui aussi le témoin et l'objet de la nature changeante du monde ? Etait-il innocent pour que le piège se referme sur lui ? De ce fait la poésie *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » constitue un deuxième piège qui se referme sur le « camp de l'homme à terre » et exprime cet état de chose clairement dans son refrain « Le monde est un tour, le piège s'est refermé ». Ce deuxième piège retourne également la logique circulaire de *Mtego* et *Dunia duara* en faisant référence de manière formelle à ces deux compositions. Il montre en définitive que si le déclenchement du piège comporte bien *une première fois* : celle où l'homme célèbre a connu des difficultés, ce déclenchement n'a pas de fin par la suite. Le caractère absurde de la logique circulaire du piège et de la vengeance du « camp de l'homme à terre » est démontré par l'exemple car cette circularité même peut se retourner contre lui. Le progrès des palabres ne peut pas être assuré par cette logique circulaire dont il convient de sortir, en en prenant conscience, pour se diriger vers une solution.

Nous pourrions considérer que Mathias E. Mnyampala, qui rédige le livret et nous offre une représentation et une (re)construction des palabres a été – en tant que participant à cette joute par poèmes interposés – un soutien du « camp de *Raha* ». Mnyampala a donc deux statuts bien différents, celui d'un acteur des palabres et celui d'un recompositeur des palabres. Son deuxième rôle consiste dans l'agencement des compositions des palabres réels, dans la sélection qu'il retient des œuvres car toutes ne sont pas reproduites, dans les phrases d'introduction des poèmes qu'il rédige, mais aussi, nous le verrons, dans le contenu-même des textes qui est reproduit dans le livret.

Au niveau des palabres réels en cours, c'est sa composition qui offre une direction de sortie des palabres, par l'obtention d'un consensus et d'une réconciliation des poètes y participant. La démarche de Mnyampala présente une analogie d'avec celle de Mohamed Ali (*Mwanafunzi*). Comme la composition *Mtego umefyatuka*, la composition *Ni waadhi ushairi* reprend et réinterprète une logique présente dans les deux compositions antagonistes *Mtego* et *Dunia duara*. *Mtego umefyatuka* a repris la logique circulaire de la punition mais l'a aussi réinscrite dans des références formelles aux textes précédents. *NI waadhi ushairi*

réinterprète la logique de déviation du conflit vers une question d'éthique des poètes et de morale religieuse. Elle propose cette façon de présenter des excuses de la part du « camp de *Raha* » : si ce poème est uniquement une exhortation (*waadhi*) les opinions qui la concoivent comme une attaque contre l'homme à terre et une façon de se réjouir en public de la détresse des siens et de son « camp » sont sans fondement ou de simples suppositions (*dhana*) invérifiables.

C'est cette position que va reprendre le Cheikh Kaluta Amri Abedi dès le titre d'une nouvelle composition intitulée *Dhana* « suppositions » et qui constitue une réponse de genre SHAIRI à ses deux antagonistes de Dodoma. Comme nous le voyons de manière formelle, cette poésie est liée dans le développement des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) à la poésie *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala qui indique une direction possible à la sortie du conflit. La nouvelle composition de Cheikh Kaluta Amri Abedi trouve de nombreux autres points de reprise de parties de la composition de Mathias E. Mnyampala. La mise en exergue du nom *dhana* « suppositions » par sa mise en titre de composition n'est donc pas la seule reprise mais celle qui se manifeste en premier et de manière évidente.

c. Relations formelles multiples entre *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala et *Dhana* « suppositions » du Cheikh K. A. Abedi

La composition *Dhana* « suppositions » est constellée d'élèments communs à la composition *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala. Une correspondance si régulière entre les deux œuvres écarte l'hypothèse d'un hasard et montre que le Cheikh Kaluta Amri Abedi a développé autour de ces points communs sa propre composition dans le mètre du genre SHAIRI qui est le seul a être utilisé dans toutes les compositions de ces palabres en vers *(malumbano ya ushairi)*. Ces références sont une inscription manifeste dans les palabres en cours et indiquent un accord avec la mise en situation proposée par la composition de Mnyampala. En effet si de nombreux éléments de la composition de Mnyampala sont réintégrés dans la trame de la poésie du Cheikh K. Amri Abedi, en des points stratégiques (titre, chaînes de rimes, *etc.*) de cette nouvelle

composition *Dhana*, le message en est également clair et il va dans la même direction que la poésie de Mnyampala.

Dhana « suppositions » doit d'abord son titre à *Ni waadhi ushairi* qu'elle extrait du troisième vers de la première strophe/*ubeti* où le nominal intervenait de la sorte : « *Dhana zenu zimeghibu, jinsi mlivyofikiri* », « Vos suppositions sont absentes, de la façon dont vous pensez ».

Dans *Dhana* il est maintenant question du caractère dangereux des suppositions dans le premier hémistiche du premier vers de la première strophe/*ubeti* où le nominal *'dhana'* est aussi présent en dehors du titre de la composition : « *Dhana jambo la hatari, hasa kwa mtu ghaidhi* », « Les suppositions sont chose dangereuse, en particulier pour une personne coléreuse ». Le mot *'ghaidhi'* « accès de colère » est lui-même commun avec *Ni waadhi ushairi* (strophe/*ubeti* 6) dont il prolonge une chaîne de rimes en 'dhi'. La démonstration d'un parallèle entre les deux compositions commence de manière ostensible : non seulement le titre de *Dhana* est partagé entre les deux textes, mais nous voyons aussi que le premier et le dernier mot du premier vers de la première strophe/*ubeti* de *Dhana* sont tous deux tirés de *Ni waadhi ushairi*.

A fortiori, il ne s'agit pas de mots de statut ou de signification anodins : non seulement le premier mot du premier vers de *Dhana* est aussi le *titre* de la composition mais il s'agit d'un des pivots logico-sémantiques sur lequel s'appuyait la composition *Ni waadhi ushairi,* d'où il est certainement tiré, pour faire triompher la thèse de l'innocence et de la nécessaire moralité d'un rédacteur d'une poésie d'exhortation comme *Raha* « joie » de Cheikh K. Amri Abedi. Ce, même dans un contexte particulier où cette simple exhortation pourrait être *supposée* être un coup supplémentaire porté à un homme à terre dont elle aurait pris le comportement réprouvé comme un contre-exemple et la source de sa critique morale et de sa réjouissance *(raha)*.

Ce nominal *dhana* ou « suppositions » sert précisément dans *Ni waadhi ushairi* (mais aussi dans la composition de reprise *Dhana*) à reconnaitre le caractère *exclusif* d' « exhortation » *(waadhi)* à la poésie et de discréditer de la sorte les interprétations ou « suppositions » *(dhana)* qui voudraient y voir – sans aucun autre fondement que la croyance suivant Mathias E. Mnyampala et le Cheikh Kaluta Amri Abedi – la possibilité de perpétrer une attaque

personnelle. Ce nominal '*dhana'* « suppositions » appliqué aux interprétations des poètes Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy du « camp de l'homme à terre » vient leur rappeler le caractère hermétiquement subtil de la composition en vers d'expression swahilie tandis qu'il s'agit des personnes. Mathias E. Mnyampala le répète en de nombreux points de ses phrases d'introduction des éléments des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi) :* il est incorrect de désigner les personnes auxquelles le poète s'adresse dans ses répliques en vers par leurs noms.

Tous les poèmes constituant le noyau initial des palabres, c'est-à-dire *Raha* « son déclencheur » et *Mtego* et *Dunia duara,* les deux réponses antagonistes des poètes de Dodoma, nous le rappellent aussi en actes. Aucun d'eux ne cite qui que ce soit de manière nominative et la référence se fait de manière plus discrète, à la fois par des reprises thématiques à une composition précédente, ce qui constitue une forme de réponse ou de commentaire et aussi par des reprises formelles d'éléments textuels. Le degré maximum de l'explicite dans une réponse ou une reprise d'un composant du palabre se situe à ce niveau formel. Jamais au niveau d'une désignation nominative dans le cas de l'émission d'une critique ou d'une réplique offensive à l'égard d'une composition précédente et de son auteur. Nous verrons plus loin qu'il y a peut être des dérogations à cette règle dans le cas où un auteur en félicite d'autres pour leur excellent travail de composition. Dans un contexte agoniste, c'est certainement le cas pour *Raha* « joie » de Cheikh Kaluta Amri Abedi, cette absence de référence nominative est aussi la garantie d'une possible disqualification automatique des interprétations d'attaques personnelles en tant que suppositions (*dhana*) infondées, invérifiables et précaires.

Le deuxième pendant du premier vers de *Dhana* « suppositions » – son dernier mot – est lui aussi tiré de *Ni waadhi ushairi* et il en représente une partie saillante mais pas pour les raisons sémantique et rhétorique qui prévalaient pour le nominal '*dhana'*. Ici c'est une *chaîne de rime* qui est tirée de *Ni waadhi ushairi* avec l'adjectif '*ghaidhi'*. La chaîne de rimes 'dhi' (notation orthographique) est transposée de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana*. Par cette opération métrique, le Cheikh K. Amri Abedi définit un nouveau type de relations de rimes : il s'agit ici de relations entre poésies de genre SHAIRI ou de *relations inter-poétiques.* La référence à la composition préexistante *Ni waadhi ushairi* se manifeste donc ici par la reprise d'une de ses chaînes de rimes en 'dhi' dans *Dhana*. Là encore, tout le travail de composition

du Cheikh K. Amri Abedi joue sur cette apparente contradiction entre la définition d'une référence manifeste à *NI waadhi ushairi* sur le plan formel, en de multiples occurrences, et l'absence complète de référence à son auteur Mathias E. Mnyampala ou même aux compositions précédentes des palabres.

a. Redéfinition des chaînes de rimes en 'dhi' (notation orthographique)

Il y a aussi dans ce passage, la redéfinition des chaînes de rimes en 'dhi' par la dispersion des éléments empruntés et leur basculement vers le deuxième hémistiche de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana.* Cette relation inter-poésies/*mashairi* est renforcée par l'emprunt d'autres mots en 'dhi' dans *Ni waadhi ushairi* et leur resituation en position finale d'hémistiche dans *Dhana*, c'est-à-dire en position de rime pour leur syllabe finale en 'dhi'. Ainsi les mots *'ghaidhi'* « accès de colère », *'maradhi'* « maladie » et *'gharadhi'* « intention » sont tous repris de la sixième strophe*/ubeti* de *Ni waadhi ushairi* où ils décrivaient une chaîne de rime en 'dhi' entre les premiers hémistiches des vers. Cette chaîne originale est brisée dans *Dhana* où ces mots sont projetés dans trois strophes différentes, respectivement la première, la deuxième et la quatrième strophe/*ubeti*. Mais à ces emplacements ils se retrouvent en position finale (c'est-à-dire en situation de définition de rime en 'dhi') des deuxièmes hémistiches où ils riment avec de nouveaux mots à finale en 'dhi'. La chaîne de départ est donc cassée en trois et basculée du premier au deuxième hémistiche en passant d'une composition à l'autre où elle génère trois chaînes de rimes. Il y a de cette façon la définition d'une relation de rimes en 'dhi' inter-poétique entre une chaîne de rimes de *Ni waadhi ushairi* et trois chaînes de rimes de *Dhana*.

Le phénomène du basculement des chaînes de rimes en 'dhi' du premier vers le deuxième hémistiche au passage de *Ni waadhi ushairi* vers *Dhana* est systématique. C'est le cas pour les mots *'–udhi'* « contrarier » et '*waadhi'* « exhortation » qui sont tous deux *tirés des premiers hémistiches* de la troisième strophe/*ubeti* de *Ni waadhi ushairi* où ils participent de la même chaîne de rime. A nouveau cette chaîne est scindée en deux parties et les mots passent respectivement vers la troisième (sous la forme nominale *'maudhi'* « contrariétés ») et la cinquième strophe/*ubeti* où ils riment avec d'autres éléments en finale 'dhi' *dans le deuxième hémistiche.*

Cette tendance à la définition de chaîne de rimes en ‘dhi’ et à une polarisation de la direction de l’emprunt des premiers hémistiches vers les deuxièmes se manifestera une dernière fois mais de façon incomplète par l’extraction de la racine verbale du verbe conjugué *‘huwaridhisha’* « elle leur fait plaisir » dans le premier hémistiche de la troisième strophe/*ubeti* et sa nominalisation à finale ‘dhi’ *‘radhi’* « contentement » mise en position de rime entre deuxièmes hémistiches de la quatrième strophe/*ubeti* de DHANA. Dans la quatrième strophe/*ubeti* le nominal *‘radhi’* vient rencontrer un autre emprunt ‘*gharadhi’* « intention » qui a lui aussi suivi le tropisme du basculement du premier vers le deuxième hémistiche des chaînes de rimes en ‘dhi’ et la règle de cette relation inter-poétique en ‘dhi’ définie de la sorte par le Cheikh Kaluta Amri Abedi.

b. Emprunt et redéfinition d’une chaîne de rimes en ‘ri’ (notation orthographique) : dispersion des éléments empruntés et basculement vers le premier hémistiche

La chaîne de rime en ‘ri’ (notation orthographique) constituée par les mots *‘ku_aziri’* « humilier » et *‘Kahari’* « le Puissant » entre les deuxièmes hémistiches de la sixième strophe/*ubeti* de *Ni waadhi ushairi* va suivre le parcours inverse de la chaîne de rimes en ‘dhi’ dans son passage de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana*. A savoir dans un basculement des deuxièmes hémistiches vers les premiers hémistiches dans *Dhana*. Ces emprunts de chaînes de rimes ‘dhi’ et ‘ri’ présentent les points communs de puiser dans la même strophe/*ubeti* de départ, à savoir la sixième, et de permuter systématiquement les hémistiches de localisation des chaînes de rimes. Les chaînes à gauche (entre premiers hémistiches) passent à droite (deuxièmes hémistiches) et *vice versa.* Aussi les éléments constitutifs des chaînes sont dispersés dans la poésie de reprise *Dhana*. ‘Ku_aziri’ va entrer dans une chaîne de rimes en ‘ri’ de la première strophe/*ubeti* et *‘Kahari’* dans une autre chaîne de la cinquième strophe/*ubeti.* Une chaîne de rime en ‘ri’ de départ est donc dédoublée dans la poésie de reprise dans des localisations inversées par rapport à celle de départ.

c. Reprise d'une partie complexe d'hémistiche et dispersion dans deux vers différents de la même strophe/*ubeti*

Le travail de reprise et de réagencement par dispersion et permutation du Cheikh K. Amri Abedi trouve une réalisation différente dans la reprise du syntagme '*shairi kulengwa*' (notation orthographique) « les poésies pointées sur » dans le premier hémistiche du premier vers de la cinquième strophe/*ubeti* de *Ni waadhi ushairi*. Ce syntagme est dissocié dans *Dhana* en ses deux éléments constitutifs qui sont intégrés dans des hémistiches différents de la quatrième strophe/*ubeti.* Le nominal *'shairi' « poésies »* est repris à l'identique et le verbo-nominal doté d'une extension passive *'kulengwa'* « être pointées sur [par quelqu'un NDT] » se présente sous une forme nominale en classe 5 conservatrice de la racine LENG : c'est le nominal *'lengo'* « but, objectif ».

d. Utilisation commune d'éléments lexicaux des dialectes du Nord du *kiswahili* (dialectes historiques de la poésie swahilie classique et dialectes kenyans contemporains) dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana*

Ni waadhi ushairi de Mathias E. Mnyampala et *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi vont toutes deux témoigner d'une utilisation d'éléments non-standards ayant trait au vocabulaire de la poésie d'expression swahilie classique qui a été écrite historiquement dans des régions de l'actuel Kenya où le *kiswahili* était (et est toujours malgré la scolarisation en *kiswahili* standard) différent du *kiswahili sanifu* (standard). Le Cheikh K. Amri Abedi use du nominal en classe 4 '*nyoyo'* « les cœurs » pour sa composition *Dhana*, comme Mathias E. Mnyampala avant lui dans *Ni waadhi ushairi*. Ce nominal '*nyoyo'* correspond à la forme standard '*mioyo'* de même signification. La différence entre *kiswahili sanifu* (standard) et non-standard se manifeste ici dans le préfixe de la classe 4 qui est dans ce cas *mi-* en standard et *ni-* dans ce dialecte du Nord. Une telle ressemblance entre *Ni waadhi ushairi* et *Dhana* n'est pas fortuite du fait des nombreuses autres correspondances que nous pouvons observer entre ces deux œuvres. Mais ce point commun seul n'aurait pas suffit à affirmer avec certitude la possibilité d'un emprunt car l'utilisation des dialectes du Nord (non-standards) est fréquente dans la langue et l'écriture poétique en *kiswahili.* Il s'agit en effet d'un processus de création *ex materia* qui utilise le corpus classique écrit, d'une part dans des régions de dialectes du Nord

du *kiswahili* et d'autre part avant la standardisation du *kiswahili.* Écrire et dire '*nyoyo'* pour '*mioyo'* « les cœurs » c'est donc pour des écrivains tanzaniens[43] établir une relation d'intertextualité entre leurs compositions et des compositions anciennes tandis que le *kiswahili sanifu* (standard) est la norme en Tanzanie. C'est inscrire ces poésies écrites dans les années 1960, principalement en *kiswahili sanifu* (standard), dans une tradition dont elles ont déjà repris à l'identique le mètre de genre SHAIRI. Mathias E. Mnyampala utilisera par ailleurs le démonstratif en classe 9 anaphorique non-standard (et relevant des dialectes du Nord du *kiswahili*) '*hino'* pour *'hiyo'* « celui ou celle-là ». Séparément, le Cheikh K. Amri Abedi utilisera une forme dialectale du Nord du *kiswahili* dans *'wanazuoni'* « les professeurs » ou le nominal *'zuo'* en classe 8 correspond au nominal standard *'vyuo'* de même signification c'est-à-dire « les écoles ». Ici la différence porte au niveau du préfixe de classe à nouveau, le standard ayant un préfixe *vi-* pour la classe 8 tandis que les formes dialectales du Nord ont un préfixe *zi-*, en particulier dans l'archipel de Lamu (ROY, M., 2007a). La langue d'écriture non-standard du corpus classique d'expression swahilie correspond à un état historique de certains dialectes du Nord du *kiswahili* (*kiamu*, *kingozi*, *kimvita*, *etc*) qui présentent des différences et des points communs qui permettent de les regrouper dans un même ensemble dialectal. Certains dialectes ont disparu comme le *kingozi*, la langue poétique par excellence qui est « dure comme du cuir » (RICARD, A., 2009 : 33), sur la base du nominal *ngozi* « cuir, peau ». Elle ne se retrouve plus que dans les textes de poésies anciennes ou les emprunts qui leur sont faits par les poètes modernes ou contemporains d'expression swahilie. Le *kimvita* de la grande ville qu'est devenue Mombasa sur la côte kenyane de l'océan indien et le *kiamu* sont eux toujours vivants et ont naturellement évolué par rapport à leurs états des XVIIIème et XIXème siècles. Cependant l'approche diachronique comme l'approche synchronique isolent des traits de ressemblances majeurs et systématiques qui réunissent toutes ces variétés du *kiswahili* dans le grand ensemble des dialectes du Nord auquel la langue poétique doit beaucoup. Les dialectes du Nord dans la poésie sont en effet la langue d'écriture des poésies d'expression swahilie classiques. Ce, dans la forme qu'ils présentaient au moment de la constitution du corpus classique entre les XVIIIème et XIXème siècles dans des régions qui toutes sont comprises sur la côte et les îles du Kenya actuel (archipel de Lamu et Mombasa principalement). Des poètes en provenance de cette zone des dialectes swahilis du Nord étaient aussi actifs au Sud, dans le centre économique majeur qu'était Zanzibar au XIXème

siècle – conservant leur langue. Il y a probablement eu beaucoup plus au Sud et dans les zone des dialectes du Sud du *kiswahili* des poètes et des arts poétiques de langue swahilie. A Tanga ou à Kilwa Kisiwani par exemple où la magnificence architecturale a pu s'accompagner d'une floraison littéraire. Malheureusement les textes ont été moins bien conservés et n'ont pas fait l'objet d'une diffusion et d'une promotion raisonnées à l'époque coloniale comme ce fut le cas du corpus du Nord de la zone des dialectes swahilis primaires. Les archives portugaises de Lisbonne et de Goa n'ont pas cependant révélé tous leurs secrets et elles sont pertinentes pour les états historiques anciens de l'aire swahilie, XIVème et XVème siècles notamment. Mais les textes en *kiswahili* de ces lieux et de ces époques ne nous sont pas encore parvenus, ni les noms de leurs auteurs hypothétiques. C'est bien la littérature écrite en dialectes du Nord du *kiswahili* qui s'est diffusée à l'échelle de toute la zone swahilophone même si sa langue d'écriture n'est pas le *kiswahili* standard. Ces dialectes du Nord sont différents du swahili standard basé au moment de la standarisation dans les années 1930 – 1940 principalement sur le *kiunguja,* un dialecte du Sud. Le *kiswahili sanifu* (standard) comprend donc dans ses formes grammaticales profondes – celles qui changent le moins au cours du temps – des structures qui l'apparentent à un dialecte swahili du Sud.

Aussi les poèmes *Dhana* et *Ni waadhi ushairi* sont majoritairement structurés et écrits en *kiswahili sanifu* (standard) et font écho à la période d'effervescence littéraire classique de langue swahilie non-standard, située par la la linguistique comparative diachronique et synchonique dans l'ensemble des dialectes du Nord du *kiswahili*. Elles peuvent partager des mots ou des structures syntaxiques de cet ensemble dialectal, c'est alors probablement une intention de s'inscrire formellement dans les palabres et le dialogue en vers qui se manifeste par la reprise d'élément textuels à une composition précédente. Le cas est aussi fréquent d'une volonté des poètes d'expression swahilie de puiser dans ce fonds ancien pour y saisir les gemmes qu'ils incrusteront dans la matrice de leur vers. Il ne s'agit alors pas d'une reprise stylistique quand deux compositions partagent cette caractérisque classique mais d'une tendance assez répandue chez les poètes. La matrice des textes poétiques, que nous envisageons dans le cas des *malumbano ya ushairi* (palabres poétiques) reconstruits par Mathias E. Mnyampala, est globalement standard sur le plan linguistique et classique sur le plan de la métrique. Le fonds ancien est transformé par les poètes qui écrivent en standard

et ne reprennent que des éléments des textes classiques. La création se fait *ex materia* et est en parallèle très conservatrice des formes anciennes comme celle du mètre du genre SHAIRI.

d. L'interconfessionnalité d'expression swahilie basée sur des modes islamiques de la désignation de « Dieu » dans *Ni waadhi ushairi* et *Dhana*

En dernière strophe/*ubeti* des deux compositions *Dhana* et *Ni waadhi ushairi*, le nom de Dieu *'Kahari'*, c'est-à-dire le « Puissant » est partagé. Les façons de nommer dieu sont nombreuses en *kiswahili* et le fait d'utiliser la même et de la situer au même emplacement du poème, en strophe/*ubeti* finale ne nous apparaît donc pas fortuit. Le Cheikh K. Amri Abedi a en toute vraisemblance repris cette forme à la composition de Mathias E. Mnyampala comme de nombreux autres éléments que nous avons présentés. Ceci nous ramène à la question du dialogue interconfessionnel qui se manifeste dans ces palabres où la notion de « Dieu » est invoquée en commun comme la voie vers une abolition du conflit par des Tanzaniens de religions différentes. Mnyampala, qui est de religion catholique a déjà employé une façon islamique de nommer dieu pour répondre aux protagonistes au sujet de dieu. Il s'agit du nominal *'Kahari'* « le Tout-Puissant ». Cette façon de désigner dieu est réintégrée dans la composition du Cheikh Kaluta Amri Abedi, l'un des chefs spirituels de la communauté islamique de l'Ahmadiyya à cette époque. La composition *Dhana* prolonge par ailleurs le mouvement de déviation amorcé par la composition *Ni waadhi ushairi* de Mnyampala d'une question d'éthique des poètes vers une question de morale religieuse qui sera reprise par tous les protagonistes de manière inter-religieuse. De manière générale dans le tapuscrit ou le livret des palabres, les différences religieuses ne sont pas mentionnées mais tous – musulmans et chrétiens notamment – utilisent la même langue, et des formes islamiques, pour trouver une solution théologique aux palabres. Le noyau initial des palabres poétiques oppose par ailleurs uniquement des musulmans, peut être d'obédiences différentes. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi suit *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala dans la tentative de trouver une réconciliation fondé en dieu. Il sera lui-même suivi à son tour par d'autres poètes dont Khamis Amani Khamis lorsqu'il s'agira d'annoncer la clôture des palabres avec le poème *Saa* « l'horloge ».

e. L’absence d’une référence aux poèmes ou poètes antagonistes dans le texte de *Dhana* « suppositions » du Cheikh K. Amri Abedi

A la page 11 du livret imprimé, Mathias E. Mnyampala présente ainsi la composition *Dhana* :

« *Hivyo marehemu Sheikh K. Amri Abedi naye aliyajibu mashairi hayo mawili ya Dodoma bila kutaja mtu jina, kama yalivyo mashairi ya kuzama ya ubingwa wa ushairi* »

(MNYAMPALA, M., E., myhp10_11)

« Ainsi feu Cheikh K. Amri Abedi a répondu à ces deux poésies de Dodoma sans citer le nom d’une personne, comme c’est le cas des poésies profondes et maîtresses de l’art de la poésie »

Ce caractère de réponse aux deux poésies antagonistes *Mtego* « le piège » et *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est affirmé ici dans la brève introduction de *Dhana,* où Mnnyampala recompose le fil des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi),* ne ressort absolument pas de manière formelle dans la composition *Dhana* elle-même. Cette dernière comprend de nombreux points communs avec *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala. Nous avons vu que *Dhana* a trouvé dans le texte de *Ni waadhi ushairi*, son titre et que des chaînes de rimes dans plusieurs de ses strophes, des fragments de textes aussi sont communs. Les deux poètes partagent le goût pour le *kiswahili* dialectal ancien du Nord. Ils partagent certainement aussi l’esprit de ces deux compositions qui veut un effacement des individus et de leurs conflits d’ordre privé devant « Dieu » et l’expression de la morale religieuse par une exhortation (*waadhi*) en vers classiques du genre SHAIRI. Mais aux poètes antagonistes de Dodoma, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), aux textes de leurs poèmes *Mtego* et *Dunia duara*, il n’est pas fait référence dans *Dhana*. Mathias E. Mnyampala lui-même dans sa présentation citée ci-dessus ne traite pas de personnes, c’est-à-dire de poètes de Dodoma mais d’objets culturels, des poèmes de genre SHAIRI auxquels il est donné une réponse. Il traite en effet de « ces deux poèmes de Dodoma *(mashairi hayo mawili ya Dodoma)* ». L’antagonisme entre personnes et entre poètes s’efface une première fois dans l’absence de citation nominative des antagonistes et l’absence de reprise formelle d’éléments textuels de leurs compositions dans le texte de *Dhana*. Il est atténué une deuxième fois dans la présentation de Mnyampala qui met en

avant les textes, leur localisation géographique pour effacer la notion de personnes qui les ont composés ou en suspendre l'application. De la sorte les textes deviennent comme une entité autonome constituant un rempart à l'expression de l'hostilité directe des hommes en conflit.

Ce seraient, dans cette perspective dépersonnifiante, des textes qui *en premier lieu* dialoguent, négocient et s'affrontent dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), et non des hommes. Il y a aussi cette référence géographique à Dodoma. L'approche topologique persiste dans l'introduction des œuvres consécutives dans les palabres. A savoir trois compositions de Snow White Akilimaji (MNYAMPALA, M., E., myh15 ; myh16 ; myh17 et myh18) de Kigoma dans la région du lac Tanganyika, la frontière occidentale de la Tanzanie, située à l'intérieur du continent africain à plus d'un millier de kilomètres de Dar es Salaam et huit cents kilomètres environ de Dodoma. Dans une logique où les personnes sont effacées par les textes qu'elles ont pourtant composés, cette approche topologique nous semble significative. En effet, la définition d'une forme de protection et de respect des auteurs par la mise en avant de leur seuls textes en dialogue ne nécessite pas l'addition de références géographiques relatives aux noms des lieux, des villes ou des régions depuis lesquels écrivent ces auteurs. Il y a là une forme particulière de sélection qui retient les noms des textes (poétiques), des lieux et efface les noms de leurs auteurs quand il s'agit de mettre en relation de manière explicite les poésies constitutives des palabres en vers. La relation reconstituée et représentée par Mathias E. Mnyampala – dans le cas de relations hostiles – est donc la relation des textes *et* des lieux. Les palabres sont donc un processus culturel qui utilise des formes élaborées de la culture littéraire d'expression swahilie, les poèmes structurés par le genre classique SHAIRI, dans le cadre d'un dialogue « inter-tanzanien » au sens géographique du terme. Parti d'un conflit que Mnyampala reconstruit en accentuant le contraste des positions antagonistes, ce dialogue est un succès. Mathias E. Mnyampala a utilisé des palabres particuliers pour construire une démonstration d'unité nationale qui s'y surajoute et n'était pas présente au départ dans les textes des poèmes qui prennent part aux palabres.

f. La règle d'anonymat des interlocuteurs dans les textes poétiques des palabres (*malumbano*)

La composition *Dhana* « suppositions » de Snow White Akilimali est présente dans le feuillet myh15 du tapuscrit uniquement, parmi d'autres du même auteur de Kigoma. Elle n'a pas été retenue pour publication. Elle est l'occasion d'un rappel de la règle d'anonymat des interlocuteurs et Mathias E. Mnyampala l'introduit ainsi :

« *Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika aitwaye Akilimali Snow White akatunga mashairi yake kwa kisa hiki. Moja ya mashairi yake lasema […]* »

(MNYAMPALA, M., E., myh15)

« Après ce débat qui ne touche pas au nom d'une personne bien que les poètes eux-mêmes se reconnaissent entre les poètes d'ici et là, aussi se présenta de lui-même un poète de là-bas près du lac Tanganyika du nom de Akilimali Snow White et qui composa ses poèmes au sujet de cette histoire. L'un de ses poèmes dit […] »

Nous constatons d'abord une nouvelle réaffirmation de la condition d'anonymat dans les textes du palabre entre des personnes qui se reconnaissent d'une autre manière. Il s'agit d'une règle qui s'exprime et concerne une sorte de code de conduite des poètes. Ainsi le débat en vers ne doit pas faire mention des noms de personnes. Le fait d'employer le verbe « toucher » *(kugusa)* dans « ce débat qui ne touche pas [c'est moi qui souligne NDT] au nom d'une personne » indiquerait par ailleurs qu'il n'est pas fait mention du nom des personnes tandis qu'il s'agirait d'exprimer des sentiments hostiles vis-à-vis de ces personnes. La règle d'anonymat est présentée ici comme une protection des personnes car littéralement on ne touche pas à elles, c'est-à-dire, dans un texte, à leurs noms. Cet égard vaut aussi bien vis-à-vis de la réputation et de l'honneur que du contenu des poèmes antagonistes qui peut être virulent. D'une certaine manière la condition d'anonymat est aussi une garantie pour la liberté d'expression des poètes. Tout peut être dit de cette manière si en définitive ce mode d'écriture-même permet toujours de rejeter les suppositions *(dhana)* d'attaques personnelles au motif que personne n'est cité nommément. En tout cas par rapport au public, car si les poètes ont des opinions divergentes et s'affrontent dans les palabres en

vers *(malumbano ya ushairi)* c'est qu'ils disposent de codes de reconnaissance comme nous l'avons vu précédemment et qui est rappelé de la sorte par Mathias E. Mnyampala : « bien que les poètes eux-mêmes se reconnaissent ». Leur conflit n'a pas à être connu du public qui lira pourtant leurs œuvres dans les journaux où elles ont été publiées et qui fournissent le moyen de communication des palabres réels en vers entre poètes. Chaque poète signe bien de son nom réel ou d'auteur sa composition dans ces journaux mais dans la lettre des textes les personnes, en particulier leurs noms, s'effacent quand il s'agit de la facilitation de la mise en relation des œuvres entre elles dans ce dialogue en vers qu'est le palabre. Pour un lecteur non-initié aux codes de références non-nominatives des poètes lorsqu'ils commentent une autre poésie ou un lecteur ignorant du conflit en cours au sujet de « l'homme à terre » et en particulier de ses enjeux extra-poétiques il n'y a que des compositions isolées. Il lui est impossible d'établir une relation correcte et complète entre chacun de ces textes sans l'aide d'un participant direct ou d'un fin connaisseur du palabre particulier en cours comme Mathias E. Mnyampala.

g. Description topologique systématique des éléments du palabre

Mathias E. Mnyampala poursuit dans cette phrase d'introduction de *Dhana* « suppositions » de Snow White Akilimali sa démarche topologique. Ainsi, les poètes se reconnaissent et reconnaissent leurs lieux de résidence, soit « ici et là » dans l'introduction de Mnyampala. Le nouveau participant aux palabres est quant à lui nommé « *Akilimali Snow White* » et localisé « là-bas près du lac Tanganyika » c'est-à-dire loin de Dar es Salaam et de Dodoma. Le rappel dans une même phrase de la condition d'anonymat des personnes auxquelles les poètes s'adressent dans le contenu des textes-mêmes et la citation nominative de l'un d'eux peut sembler paradoxal voire problématique au regard de l'éthique du dialogue en vers des poètes d'expression swahilie. Il ne s'agit pas *stricto sensu* d'une infraction à cette règle d'anonymat qui prévaut dans la façon de mettre en relation des poésies constituant les palabres. En effet, cette régle comporterait un *champ*, une *situation* et un *moment* d'application : à savoir qu'elle s'appliquerait uniquement aux *textes* de ces poésies, dans le cas de l'expression d'éléments *négatifs* vis-à-vis d'une ou de plusieurs personnes et au moment où les palabres sont *en cours.* Or nous avons ici affaire à une phrase d'introduction en prose, neutre quant à la présentation de Snow White Akilimali et écrite après le dénouement des palabres. Nous remarquons cependant que Mathias E. Mnyampala en

reconstituant le fil du palabre choisit de dévoiler des informations cachées au public au moment de son déroulement. Il pourrait s'agir d'une démarche de nature politique dans la perspective de la construction nationale, d'une dérogation, *pour la cause,* non pas à la lettre de la règle d'anonymat dont nous avons vu les conditions d'application mais peut être à son esprit. Une fois les palabre achevés sur une solution et une réconciliation des poètes, il peut être fructueux d'en montrer le caractère transrégional et surtout tanzanien, national. L'espace national comme lieu du conflit est aussi celui de sa résolution réglée par les vers des palabres. Quand l'harmonie et l'amitié ont été rétablies entre les poètes les palabres peuvent être reconstitués, comme le fait Mnyampala, comme une belle démonstration d'unité nationale fondée sur une maîtrise de la forme classique du mètre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie.

S'agit-il pourtant d'une démarche conforme à l'éthique des poètes ? Dans quelle mesure l'hermétisme du dialogue en vers peut-il être abandonné même si Mnyampala a l'autorité pour le faire en tant que président de l'(unique) association nationale des poètes, l'UKUTA ? L'UKUTA est une institution quasi-administrative, soutenue par l'État tanzanien et l'idéologie officielle du parti unique et dont de nombreux membres sont des personnalités politiques tanzaniennes de haut niveau. Les travaux de l'UKUTA sont aussi appliqués à la construction nationale par le développement du *kiswahili* et la promotion de ses formes littéraires, en particulier la poésie. Cette autorité serait en capacité de définir des règles nouvelles quant au code de conduite des poètes et membres de cette association ou de produire des interprétations à valeur normative des règles préexistantes. Aussi même si le poète tanzanien Snow White Akilimali est éloigné de l'enjeu des palabres et s'est présenté de lui-même, « *alijitokeza* » (MNYAMPALA, M., E., myh15), de manière peut être incongrue, ses compositions contiennent des références manifestes aux éléments précédents des palabres dont elles mettent en relation l'ensemble des constituants significatifs. A savoir les trois constituants du noyau de base du conflit (*Raha*, *Mtego* et *Dunia duara*) et les poèmes de réponses indirectes aux poètes de Dodoma (*Mtego umefyatuka*, *Ni waadhi ushairi* et *Dhana*). En respectant ces codes référentiels, Snow White Akilimali s'inclut de lui-même dans la chaîne des palabres en cours en mettant ces compositions en relation avec celles des palabres.

C’est aussi une région*,* celle du lac Tanganyika *(« Ziwani Tanganyika »* MNYAMPALA, M., E., myhp10_11), qui s’ajoute et est ajoutée explicitement par Mnyampala dans le livret publié, celle de Kigoma, après Dar es Salaam et Dodoma et qui augmente l’extension nationale des palabres.

Nous avons vu que les palabres ne se résumaient par ailleurs pas à un antagonisme binaire entre Dar es Salaam et Dodoma car Mathias E. Mnyampala, lui-même originaire de Dodoma ne prend pas partie pour Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy tous deux de Dodoma. Il n’y a pas montre d’une logique d’antagonisme ethno-régional dans ces palabres, que ce soit les compositions des palabres réels telles que nous en disposons dans les feuillets du tapuscrit ou celles publiées dans le livret. De même, si le Cheikh K. Amri Abedi est situé à Dar es Salaam dans les présents palabres et qu’il a effectivement été lié à de hautes responsabilités dans cette ville, il est lui-même originaire d’Ujiji et son père est d’origine congolaise. L’arrivée de Snow White Akilimali dans les palabres confirme cette grande extension géographique, de la côte de l’océan indien aux rivages du lac Tanganyika, des lieux depuis lesquels sont écrits les poèmes ou qui sont significatifs quant à l’histoire personnelle des poètes.

Les lieux qui sont cités de manière systématique et par là significative par Mnyampala ne sont donc pas des blocs homogènes dont les originaires s’affronteraient sur des bases régionalistes mais plus des éléments constitutifs de la grande mosaïque nationale en cours de constitution sur le plan idéologique et dont il faut mentionner les toponymes. Les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* reconstitués par Mathias E. Mnyampala nous semblent fournir une démonstration en miniature de l’unité nationale structurée par la langue swahilie – ici des formes classiques de la poésie d’expression swahilie et par la langue poétique swahilie – et l’éthique unitaire des poètes. Il s’agirait peut être même de la raison de leur publication par l’association des poètes (*Chama cha Washairi*) et de leur reconstitution par Mathias E. Mnyampala : illustrer l’unité nationale comme horizon des palabres et l’espace national comme lieu de résolution des conflits. Les toponymes sont mobilisés comme des éléments d’un même ensemble en cours de négociation par les palabres en vers et non pas comme la désignation des bases territoriales d’un antagonisme.

h. Le jeu avec la règle d'anonymat des interlocuteurs : anonymisations et révélations de l'identité des protagonistes des palabres en vers

Dans la première composition de Snow White Akilimali intitulée *Dhana* « suppositions », recopiée dans les feuillets myh15 et myh16 mais non-publiée, l'auteur reprend le titre et les thèmes de la composition *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi qui reprenait elle-même ce nom '*dhana'* « suppositions » du texte de *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala. Il s'agit d'un moyen de disqualifier les interprétations erronées de *Raha* « joie » du Cheikh K. Amri Abedi. La référence se fait ici redondance et met en relation les compositions citées précédemment qui vont dans le sens d'une défense de *Raha* « joie » comme d'une seule exhortation et exclut la possibilité d'une attaque *ad hominem*.

Nous donnons ici une traduction de la deuxième strophe/*ubeti* de *Dhana* de Snow White Akilimali afin d'en évaluer la proximité thématique et l'éventualité de l'expression d'un accord entre cet auteur, Mathias E. Mnyampala et le Cheikh K. Amri Abedi :

DHANA « suppositions » (MNYAMPALA, M., E., myh16) de Snow White Akilimali de Kigoma :

« Ni uchache wa akili, na haba ya utu wema,	C'est le peu d'esprit, et un manque d'humanité,
Kudhani hili na hili, kwamba watu wanisema,	De supposer ceci et ceci, que les gens parlent de moi,
Chungua kwanza rijali, dhana si kitu kizima ;	Regarde d'abord avec soin ô homme, la supposition n'est pas une chose complète,
Dhana si kitu kizuri, vibi kudhanisha neno.	La supposition n'est pas une chose belle, comme mettre en doute une parole. »

La disqualification de la notion de supposition (*dhana*) est exprimée clairement, en particulier lorsqu'il s'agit de simplement supposer que l'on fait l'objet de critiques personnelles. Non seulement la supposition (*dhana*) n'est que de peu de valeur en ce cas, c'est-à-dire qu'elle ni une chose complète (*kitu kizima*) ni une chose belle (*kitu kizuri*) mais *a fortiori* la personne qui se laisserait guider par elle témoignerait d'un manque d'intelligence

et d'humanité. Cette forte critique associée au fait que *Dhana* de Snow White Akilimali est mise en relation par son auteur avec les compositions du « camp de *Raha* (joie) » représente un développement de la défense de l'auteur de *Raha*, le Cheikh Kaluta Amri Abedi. Les compositions précédentes (*Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala, *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi) ont voulu disqualifier les interprétations erronées de *Raha* par les poètes du « camp de l'homme à terre » comme de simples suppositions (*dhana*) qui auraient ignoré le caractère exclusif d'exhortation de la poésie. Dans *Dhana* de Snow White Akilimali, la dévalorisation de la notion de supposition (*dhana*) se fait de manière limitée à cette notion-même sans entrer dans une stratégie de déviation plus complexe des palabres vers le champ religieux et moral sur la base d'oppositions entre suppositions (*dhana*) et exhortation (*waadhi*). Ceci a été fait précédemment et la composition *Dhana* de Snow White Akilimali est reliée avec ces textes. Elle se spécialise cependant dans la seule critique de la notion de supposition (*dhana*).

Snow White Akilimali continue ensuite (selon l'ordre du tapuscrit) la mise en œuvre de relations inter-poétiques (ou inter-poésies/*mashairi*). Sa composition *Ushairi ni waadhi* « la poésie est une exhortation » reprend en entier un hémistiche[44] de *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala et propose la permutation syntaxique de son titre. Le texte de cette nouvelle composition n'est présent que dans le tapuscrit (MNYAMPALA, M., E., myh16). « *Ushairi ni waadhi* » est la construction syntaxique courante en *kiswahili* que nous avons traduite par « la poésie est une exhortation » et « *ni waadhi ushairi* » correspond à une focalisation de l'information « *ni waadhi* », « [c']est une exhortation » sur le thème « *ushairi* », « la poésie ».

Snow White Akilimali fera également référence, non plus à une ou plusieurs œuvres par la technique de la reprise partielle ou intégrale d'hémistiches ou du titre de ces œuvres de référence mais par la citation *nominative* de deux auteurs. Nous avons vu dans la description du noyau initial du palabre que la référence ne doit pas se faire de manière nominative dans le texte d'une composition prenant part à des palabres en vers *(malumbano ya ushairi)*. Or c'est manifestement le cas ici. Mathias E. Mnyampala insiste aussi sur ce point qu'il rappelle fréquemment dans les pages du livret imprimé et du tapuscrit partiellement inédit. Cette règle est-elle générale ou ne s'applique-t-elle qu'en cas d'hostilité entre les auteurs ? Snow White Akilimali – qui est un poète confirmé – dérogerait-il à une règle de l'éthique de la

communication en vers entre poètes car il cite nommément deux participants du palabre dans le texte de sa composition ? À savoir Mathias E. Mnyampala lui-même et Mohamed Ali (*Mwanafunzi*), tous deux du « camp de *Raha* », dont les noms apparaissent dans le premier vers de la première strophe/*ubeti* de sa composition *Ushairi ni waadhi* :

« *AHSANTE Mnyampala, na Mohamed Alia,* MERCI Mnyampala, et Mohamed Alia, » (MNYAMPALA, M., E., myh16)

En tout état de cause, une nouvelle mise en relation avec des compositions précédentes de ces palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* est établie par la référence nominative. La composition *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » de Mohamed Ali *(Mwanafunzi)* – cité nommément dans ce premier vers – établissait déjà le lien avec *l'ensemble* des éléments constitutifs du noyau initial des palabres. *Ni waadhi ushairi,* le poème du deuxième auteur cité, Mathias E. Mnyampala, proposait quant à lui une déviation du palabre vers une question de l'ordre de la morale religieuse et était accepté et repris par l'auteur du déclencheur des palabres (*Raha* « joie » du Cheikh K. Amri Abedi) dans sa propre composition *Dhana,* reprise à son tour dans la composition éponyme de Snow White Akilimali.

Ushairi ni waadhi de Snow White Akilimali constitue donc une mise en relation de tous les éléments précédents du palabre : noyau et plaidoyers en faveur du caractère d'exhortation de la poésie. La démarche de référence et de mise en relation avec des poèmes constituants ces palabres trouve donc un prolongement ici et un aboutissement : avec sa composition *Dhana* et sa composition *Ushairi ni waadhi*, Snow White Akilimali a forgé de manière systématique une chaîne référentielle avec tous les maillons du palabre. Fallait-il payer le prix d'une référence nominative pour réaliser cette mise en relation intégrale et cette insertion complète dans les palabres ? L'éthique des poètes d'expression swahilie privilégie l'amitié et l'union (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 61-62). Or le premier vers de Snow commence par le mot « *AHSANTE* », « MERCI » adressé à Mathias Mnyampala et Mohamed Ali *(Mwanafunzi)*. Même dans ce cas de remerciement nominatif et de mise en relation nominative entre textes composants les palabres, est-ce déjà trop d'information dévoilée ? Car ces deux auteurs se sont engagés dans les palabres dans des compositions qui ne reconnaissaient pas la légitimité ou le bien-fondé de la colère exprimée par les poètes du

« camp de l'homme à terre ». Snow White Akilimali sort de l'anonymat qui a été de rigueur jusque-là pour faire front avec Mnyampala et Mohamed Ali. Il crée ainsi un groupe identifiable là où jusqu'avant cette composition *Ushairi ni waadhi* le lecteur non-initié aurait été à la peine d'identifier l'existence même d'un dialogue entre les compositions précédentes. L'identification et la reconstitution intégrale du fil des palabres nous semblent même impossibles sans l'action de Mathias E. Mnyampala. L'attitude de Snow White Akilimali apporte donc un point de contraste avec la façon qu'ont eue les poètes de s'affronter et de négocier dans les palabres sans jamais se citer nommément. Cependant Snow White Akilimali est un poète reconnu et confirmé et le fait que cette composition n'ait pas été retenue dans le livret imprimé pourrait se justifier par d'autres raisons qu'une citation du nom de deux auteurs ou d'une violation, qu'il faudrait tenir secrète, de la règle d'anonymat dans les textes poétiques. Il nous semble aussi que la citation du nom d'une personne est inconvenante quand il s'agit d'une prise à partie, d'une attaque ou d'une critique de cette personne. C'est-à-dire dans le texte d'une poésie composant une partie agoniste des palabres en vers *(malumbano ya ushairi).* Snow White Akilimali doit certainement connaître les règles de conduite à suivre dans les palabres en vers et nous pouvons aussi prendre sa composition comme une possibilité de dégager une règle inconnue de nous car elle n'a pas été explicitée par Mnyampala. À savoir que la référence nominale serait uniquement exclue dans le cadre de la possibilité d'une association d'un nom de personne et d'un contenu négatif en vers, quel que soit par ailleurs sa nature.

La composition inédite de Snow White Akilimali est remerciement et félicitations :

USHAIRI NI WAADHI « La poésie est une exhortation » (MNYAMPALA, M., E., myh16), Snow White Akilimali de Kigoma

strophe/*ubeti* 1

« *AHSANTE Mnyampala, na Mohamed Alia,*	MERCI Mnyampala, et Mohamed Alia,
Hamkupenda kulala, au baya kuwachia,	Vous n'avez pas aimé dormir, ou de leur laisser le mauvais

Hii ni njema jamala, yenu mnayo tumia,	Ceci est une bonne disposition, que vous manifestez[45],
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.	La poésie est une exhortation, pour qu'une personne puisse savoir. »

Snow White Akilimali félicite les deux auteurs pour avoir rappelé le sens et la raison d'être de la poésie qui est celui d'exhorter ses lecteurs ou auditeurs et d'apporter un enseignement moral. Il s'agit à la fois d'une mise en relation des œuvres constituants les palabres (de manière nominative) et de l'expression d'un accord du poète avec la position exprimée par les défenseurs de *Raha* « joie » qui ne veulent y voir qu'une simple exhortation.

strophe/*ubeti* 2 (MNYAMPALA, M., E., myh16), *Ushairi ni waadhi* de Snow White Akilimali

« Maneno yenu timamu, watu yakiwaelea,	Vos paroles sont parfaites, tandis qu'elles sont claires pour les gens,
Kama wakiyafahamu, na kujua kutumia,	Comme ils les comprennent, et en connaissent l'utilité,
Tungo dau maalumu, la watu kusafiria,	Une composition est un fameux navire, pour transporter les gens,
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.	La poésie est une exhortation, pour qu'une personne puisse savoir. »

Dans d'autres textes inclus dans le *Diwani ya Mnyampala*, Mnyampala mentionne lui-même à plusieurs reprises le nom de Snow White Akilimali. Ceci dans le texte même d'une poésie de genre SHAIRI intitulée *Tutalea mwana gani ?* « quel enfant éleverons-nous ? » qui entre dans un dialogue en vers entre Mnyampala et Snow White Akilimali où les deux poètes se livrent à une joute oratoire :

« *Shairi ninakutuma, wende njia ya hewani,*	Ô poésie je t'envoie, prend le chemin des airs,
Uvume toka Mrima, mpaka huko Ziwani,	Que tu souffles depuis la Côte, jusqu'à là-bas dans le Lac,
Umjibu wa Kigoma, Snow White jirani,	Que tu répondes à celui de Kigoma, Snow White dans le voisinage,
Tutalea mwana gani, iwapo wana twanyonga	Quel enfant éleverons-nous, si les enfants nous étranglons »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 18).

La règle de l'anonymat des interlocuteurs ne semble donc être impérative que dans le cas des conflits réels entre personnes, où la citation nominative pourrait avoir des conséquences fâcheuses en raison d'enjeux sociaux, économiques ou autres extérieurs aux palabres poétiques. Dire le nom d'une personne, c'est alors lui déclarer la guerre. Dans un exercice d'opposition rhétorique à une composition précédente, une joute oratoire ou des plaisanteries, même acerbes, la règle ne semble pas devoir jouer. Respecter le code d'éthique des poètes d'expression swahilie, en fonction de la règle de l'anonymat, est donc un signal que tel auteur choisit d'émettre, ou pas, dans certains cas particuliers comme les « palabres poétiques » *(malumbano ya ushairi*). Dans ces cas particuliers, la discussion peut être tendue et, bien que structurée par la métrique et certains éléments de la langue poétique classique, l'hostilité entre groupes ou entre individus est palpable. Les palabres traditionnels interviennent aussi comme un mécanisme régulateur de la violence, dans des cas graves où le préjudice est irréversible, comme le meurtre, ou présentent des enjeux financiers conséquents (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 11-21). Dans le dialogue en vers entre parties ou poètes en conflit, dire le nom de l'autre, c'est le désigner comme un ennemi. C'est aussi renoncer à trouver une solution au conflit par le processus-même des palabres et consentir à l'affrontement ou en décrire les étapes quand ce dernier a déjà démarré, en dehors des paroles, quelles que soient les formes : judiciaires, militaires, *etc*, que le conflit

puisse prendre. Dans les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi*) reconstruit par Mathias E. Mnyampala, l'insistance sur le respect strict de la règle d'anonymat entre antagonistes peut aussi s'entendre comme la volonté de Mnyampala de mettre en évidence le fait que les participants au conflit ont toujours voulu le régler par la parole. La démonstration d'unité nationale qu'a construit Mnampala a pour cadre les palabres en tant qu'institution traditionnelle et répandue dans les sociétés africaines, en tant qu'institution de la poésie d'expression swahilie et en tant que processus de résolution des conflits par la parole collective.

Ce sera cependant une poésie plus discrète de Snow White Akilimali qui sera publiée dans le livret des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*). Il s'agit de *Duwa la kuku uongo* « la prière de la poule est un mensonge ». Là encore, les participants aux palabres sauront se souvenir et reconnaître la trame des palabres en vers réel dans les parties reproduites et réagencées par Mnyampala. Le lecteur non-initié ne pouvant que suivre le fil explicitement décrit par Mathias E. Mnyampala et déceler des traces d'un dialogue dans l'analyse des relations inter-poétiques formelles. La poésie *Duwa la kuku uongo* est introduite dans le livret imprimé par une phrase quasiment identique à celle qui introduisait *Dhana*, la première des trois compositions de Snow White Akilimali, dans le tapuscrit. Les parties retranchées à la phrase d'introduction du feuillet myh15 du tapuscrit sont mise entre parenthèses. Les parties ajoutées ou modifiées sont soulignées par nous.

« *Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika (aitwaye Akilimali Snow White) akatunga (ma)shairi (y)lake kwa kisa hiki akisema hivi (Moja ya mashairi yake lasema)* […] » (MNYAMPALA, M., E., myh15 *et* Livret, p. 11 : myhp10_11)

« Après ce débat qui ne touche pas au nom d'une personne bien que les poètes eux-mêmes se reconnaissent entre les poètes d'ici et là, aussi se présenta de lui-même un poète de là-bas près du lac Tanganyika et qui composa son poème au sujet de cette histoire en parlant ainsi […] »

La page 11 du livret imprimé ne présente qu'une seule composition de Snow White Akilimali – à savoir *Duwa la kuku uongo* « la prière de la poule est un mensonge » – à la différence du tapuscrit qui en comprend trois. Il y a donc une modification du nombre quant au nominal

en *kiswahili* et en français : de « ses poésies » *(mashairi yake)* (MNYAMPALA, M., E., myh15) nous lisons à présent « sa poésie » *(shairi lake)* (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11). Mais il s'agit là d'une modification mineure au regard de l'effacement de l'identité de l'auteur de ces poésies. Une différence significative réside dans le passage d'une citation nominative de Snow White Akilimali dans le feuillet myh15 où nous lisons « dont le nom est Snow White Akilimali » à une présentation sans information nominative dans le texte imprimé en page 11 (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11) où il n'est plus question que « d'un poète de là-bas près du lac Tanganyika […] parlant ainsi ». Cette différence de choix rédactionnels entre les deux versions du texte avec un passage à l'anonymat dans le livret publié pourrait indiquer que Mathias E. Mnyampala a eu conscience que le rappel fréquent de la règle d'anonymat dans les textes n'était pas harmonieux avec une citation nominale de l'un des auteurs, même dans une phrase d'introduction.

Mais le texte est signé à la fin en page 12 du livret imprimé « Akilimali Snow White – Kigoma » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13) et Mathias E. Mnyampala a maintenu des références nominatives dans d'autres phrases d'introduction du livret imprimé avec le même rappel de la règle d'anonymat. Ainsi nous avions lu page 11 (*vide supra*) :

« […] *Marehemu Sheikh K. Amri Abedi* […] *aliyajibu mashairi hayo* […] *bila kutaja mtu jina*[…] » (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11)

« […] Feu Cheikh K. Amri Abedi […] a répondu à ces poèmes […] sans citer le nom d'une personne […] »

La règle d'anonymat s'applique aux textes des poèmes et probablement dans les cas d'hostilités. Alors pourquoi avoir fait disparaître le nom de Snow White Akilimali de la phrase d'introduction ? Si les deux phrases d'introduction que nous avons rappellées ici font part toutes deux de la règle d'anonymat, nous pouvons observer que la phrase où apparaît le nom du Cheikh K. Amri Abedi traite de la réponse à des « poèmes » *(mashairi)* tandis que celle d'où a disparu le nom de Snow White Akilimali, traite de « poète(s) » (sg. *mshairi* ; pl. *washairi*). Il faudrait d'une certaine manière ne pas laisser percevoir le caractère interpersonnel des échanges tandis qu'ils sont mûs par le conflit. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi peut très bien mettre en relation des choses entre elles, c'est-à-dire répondre à des poèmes. Il est fait abstraction, dans cette façon de présenter les textes seuls, de l'existence

d’un dialogue entre des auteurs. Mais dans le cas de la phrase d’introduction où le nom de Snow White Akilmali a disparu, les préfixes *m-* et *wa-* des classes 1 et 2 du *kiswahili*, ceux qui décrivent les accords dans le cas des *êtres animés*, sont présents, la personnalité du poète s’efface alors et il demeure un « poète » (*mshairi*) anonyme et en même temps localisé à Kigoma. La signature du poème *Duwa la kuku uongo* associera par ailleurs un nom d’auteur, Snow White Akilimali*,* a un lieu comme c’est la coutume dans ces poésies d’expression swahilie.

Mais ce qui est signé est un élément isolé du nom de *Duwa la kuku uongo* et nullement la mise en relation des poètes entre eux par l’intermédiaire du dialogue en vers. Cette mise en relation se déduit en fonction des capacités des lecteurs ou dans les phrases d’introduction des éléments des palabres en vers rédigées par Mathias E. Mnyampala. Nous avons vu que Mathias E. Mnyampala a écrit une nouvelle phrase non-nominative d’introduction de *Duwa la kuku uongo* et ne retient pas aussi pour publication la composition *Ushairi ni waadhi* où il était nommément remercié avec Mohamed Ali en tant que participant des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)*. La volonté d’effacement des échanges interpersonnels est bien présente dans cette reconstruction publiée de Mathias E. Mnyampala. Il s’agit peut être d’une volonté d’harmonisation avec le code de conduite des poètes qui tend vers la discrétion dans les échanges et l’application d’une règle d’anonymat dans les textes. Mais nous devons remarquer que si certains textes, en particulier les plus sensibles qui constituent le noyau initial du palabre sont hermétiques au lecteur non-initié et sont compatibles avec la règle de l’anonymat des interlocuteurs, cette règle nous est donnée par Mathias E. Mnyampala lui-même. D’où vient cette règle ? Quels en sont les modalités précises quant à l’application ? Est-elle également partagée par tous les poètes d’expression swahilie (ce qui ne semble déjà pas le cas de Snow White Akilimali) ? Mathias E. Mnyampala est notre unique source dans le cas du présent palabre et nous ne pouvons que déduire de la lecture des textes-mêmes l’existence, les modalités d’application et les effets d’une règle éventuelle. A ce point de notre analyse, il apparaît que les dialogues en vers entre poètes sont discrets, voire secrets et en même temps publiés. Les interlocuteurs sont anonymes, sauf dans le cas de la poésie *Ushairi ni waadhi* de Snow White Akilimali où deux interlocuteurs sont nommés et félicités. Aussi Mathias E. Mnyampala a pratiqué une sélection des textes et une réécriture de sa phrase d’introduction quant aux œuvres de Snow

White Akilimali allant dans le sens d'une *anonymisation*. Si une règle d'anonymat des interlocuteurs existe, Mathias E. Mnyampala semble donc en étendre ici le champ d'application à un texte non-poétique quand ce dernier décrit des échanges interpersonnels. Les auteurs des poèmes constituant les palabres sont reconnus et situés, leurs signatures sont reproduites dans le livret publié mais ce sont des phrases décrivant leur dialogue de façon nominative qui sont absentes. Mathias E. Mnyampala dévoile déjà beaucoup du secret des palabres, il nous permet de mettre en relation des œuvres. Mais si cela rend évidemment trivial la démarche de mise en relation des auteurs, celle-ci n'est non seulement pas faite dans le livret publié mais les phrases d'introduction ou de présentation du fil du dialogue prennent soin de contourner cet façon de présenter un dialogue.

Il n'y a pas la phrase « X parle à Y » (**X anazungumza na Y*), ou ses équivalents de type « X répond à Y, etc » (**X anamjibu Y, nk*), où X et Y seraient *simultanément* des personnes désignées par leurs noms. X peut être un poète anonyme qui répond à d'autres poètes également anonymes. Ou X peut être un poète nommé qui répond à des objets Y, des poèmes, mais pas à des personnes :

« *Mashairi haya yalijibiwa na washairi kadhaa pamoja na yeye mwenyewe Sheikh K. Amri Abedi.* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9)

« Ces poèmes obtinrent des réponses de plusieurs poètes dont Cheikh K. Amri Abedi lui-même ».

Pour Mathias E. Mnyampala, il s'agit d'une coutume (*desturi*) qu'il applique également à ses phrases d'introduction :

« […] *shairi hili lilileta malumbano ya kishairi bila huyu kumtaja yule. Kama ilivyo* ***<u>desturi</u>*** [c'est moi qui souligne] […] *wengine hutambua amesema nini* » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 6-7)

« […] ce poème apporta des palabres poétiques sans qu'un tel ne cite tel autre. Comme il est de **<u>coutume</u>** [c'est moi qui souligne NDT] […] les autres reconnaissent ce qu'il a dit. »

Les auteurs se reconnaissent d'autres manières, par des références formelles ou par leurs connaissances de l'actualité du moment. Les toponymes sont quant à eux préservés, la région du lac Tanganyika, celle de la ville de Kigoma précisément qui entre ainsi dans les

palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* et en augmente l'aire d'expansion géographique tanzanienne. Pour les besoins de la cause de la construction nationale, Mathias E. Mnyampala viole lui-même *l'esprit* de la règle d'anonymat des interlocuteurs dans les palabres en vers en permettant de reconstituer le fil du dialogue. Le dialogue a probablement[46] connu une première publication égrenée dans différents numéros de journaux et nécessairement discontinue dans le temps car liée au processus de création des palabres qui supposait un délai entre la lecture des poèmes et l'écriture, puis la parution des réponses dans des journaux. La republication d'un ensemble significatif des œuvres composant les palabres dans un même livret et l'établissement d'une continuité entre ces œuvres, c'est-à-dire la description systématique des liens qui les unissent les unes aux autres, ne peuvent que rendre caduque cet anonymat des interlocuteurs. En revanche, Mathias E. Mnyampala conserve la *forme* de cette règle dont il a lui-même tenu informé son lecteur en ne mettant jamais en relation dans le texte de ses phrases de présentation des noms d'auteurs ou de personnes entre eux.

Dans les palabres poétiques réels, les personnes s'effacent devant leurs compositions mises en dialogue de manière effective (formelle notamment) et hermétique et les personnes sont effacées, leurs noms du moins, dans les phrases d'introduction de Mnyampala. Ces phrases reconstruisent certaines parties de ces palabres et les rendent intelligibles au profane sans jamais mettre complètement en relation une personne précise avec une autre. Dans le livret imprimé, l'anonymat des palabres est donc certes artificiel et fictif mais le fait de le recréer par des moyens stylistiques témoigne d'un respect d'une coutume qui, selon Mnyampala, est celle des poètes d'expression swahilie.

La composition de Snow White Akilimali retenue pour publication est *Duwa la kuku uongo* « la prière de la poule est un mensonge ». Elle ne contient pas de référence nominative à des interlocuteurs qui seraient partie au palabre. Les références formelles à des compositions antécédentes sont à la fois très marquées et beaucoup plus hermétiques et subtiles. Par exemple, le nominal *'duwa'* « prière » établit un lien avec sa forme en *kiswahili sanifu* (standard) *'dua'* dans *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma et *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Il est en même temps intégré sous cette forme non-standard *'duwa'* dans un proverbe qui lui donne un sens tout en le dissimulant dans une apparente familiarité.

Le proverbe est tronqué dans le titre de la composition et repris en intégralité en un refrain dans les deux hémistiches des derniers vers de ses strophes :

« *Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe* »

(MNYAMPALA, M., E., myhp10_11 *et* 1965b: pp 12-13)

« La prière de la poule est un mensonge, elle ne cause pas de dommage à l'aigle »

Le proverbe constitue une mise en relation avec un espace imaginaire et littéraire plus général que celui des palabres en cours. Du fait de cette généralité, le proverbe peut donc concerner les palabres en cours comme un contexte d'interprétation de certains éléments des palabres. Le proverbe renvoie en effet à l'expression d'une sagesse publique et partagée, populaire, qui est à interpréter en fonction des situations où elle est appelée. À ce titre, puisque Mnyampala nous dit que la composition *Duwa la kuku uongo* de Snow White Akilimali est un élément des palabres dans lequel le poète « parle » (*akisema*) (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11) « après le débat » *(baada ya mjadala)* (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11) mais aussi au sujet du débat, le proverbe peut être interprété au regard des éléments précédents du palabre. L'écho que nous trouvons d'eux est la référence à dieu et à la prière *(dua)* (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11 *et* 1965b: pp 12-13).

Duwa la kuku uongo reprend[47] les nominaux *'Rabi'* « le Puissant » et *'dua'* « prière » de <u>la même</u> strophe/*ubeti* de *Dunia duara* :

DUNIA DUARA « le monde est un cercle » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9), Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma

dernière strophe/*ubeti* :

« *Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,*	En définitive c'est le Seigneur, qui apporte la consolation,
<u>Rabi</u> [c'est moi qui souligne NDT] *asie niaba, wala asie lingiko,*	Le Maître de toutes choses qui n'a ni représentant, ni son pareil,
Na ***<u>dua</u>*** [c'est moi qui souligne NDT] *ziwe mujaba,*	Et [qui fait NDT] que les prières

ziwe kabuli kuliko,	obtiennent réponses, et soient de plus acceptées,
Raha au badiliko, jua dunia duara.	Joie ou changement, sâche que le monde est un cercle. »

Dunia duara « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma est la deuxième réponse antagoniste (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9) à *Raha* « joie ». Snow White Akilimali utilise le nominal *'duwa'* dans le titre, le texte et le refrain de sa composition et le nominal *'Rabi'* est situé dans le deuxième hémistiche du premier vers de la premier strophe/*ubeti* (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11 *et infra*).

Par ailleurs, il s'agit d'une relation à trois éléments car la forme standard '*dua'* se retrouve aussi dans *Dhana* « suppositions » du Cheikh Kaluta Amri Abedi :

DHANA « suppositions » (MNYAMPALA, M., E., myp10_11), Cheikh Kaluta Amri Abedi

dernière strophe/*ubeti* (n°5)

« Twajikinga kwa Kahari, mbora wa kuhifadhi,	Nous nous protégeons dans le Tout Puissant, le meilleur à conserver,
Na kila **dua** [c'est moi qui souligne NDT] *ya shari,* *ya wenye nyoyo ghalidhi,*	De chaque prière mauvaise, de ceux aux cœurs ombrageux,
Na shuku za kiayari, za wenye kilma fadhi,	Et des doutes trompeurs, de ceux à la parole trouble,
Na fitina mfawadhi, za komba wa kila pori.	Des querelles le guide, des galagos[48] de toute brousse. »

Les trois poèmes tissent un réseau de relations formelles nombreuses par la sélection et éventuellement la modification d'extraits du titre et des vers de *Dunia duara* et *Ni Waadhi Ushairi* et leur insertion dans les vers de *Duwa la kuku uongo.* S'il y a bien une mise en relation volontaire de la part de Snow White Akilimali, c'est notre hypothèse, elle est donc réalisée entre des parties de compositions significatives des palabres poétiques *(malumbano*

ya ushairi). La fine trame qui est formellement tissée par des emprunts d'éléments textuels relierait alors *Dunia duara* « le monde est un cercle » qui est la deuxième réponse antagoniste du noyau initial du palabre et *Dhana* « suppositions » qui est la réponse du Cheikh K. Amri Abedi lui-même à ses antagonistes. Le Cheikh K. Amri Abedi reprend par ailleurs formellement et thématiquement la solution au palabre envisagée par Mathias E. Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi* « c'est une exhortation la poésie » (*vide supra*). Le nominal '*dhana'* « supposition(s) » notamment passe de *Ni waadhi ushairi* à *Dhana* puis à *Duwa la kuku uongo*. Des indications d'une mise en relation volontaire de ces œuvres sont le passage simultané de deux nominaux (*'Dua'* et *'Rabi'*) de la dernière strophe/*ubeti* de *Dunia duara* dans une même unité métrique de *Duwa la kuku uongo*, sa première strophe/*ubeti*. Le nominal '*dua'* est quant à lui repris également de la dernière strophe/*ubeti* de *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi.

i. De la prière à la confirmation de l'horizon poétique et théologique de la résolution des palabres

Le nominal '*dua'* « prière » est le point de passage principal entre les trois compositions *Dunia duara*, *Dhana* et *Duwa la kuku uongo*. Dans cette dernière composition où il devient '*duwa'*, sa forme non-standard, le nominal se retrouve à des emplacements importants, c'est à dire le titre et le refrain de la composition. Le nominal '*duwa'* émaille également les vers de *Duwa la kuku uongo*, il est présent dans six vers en dehors du refrain. Cette dispersion du nominal au sein de la composition inclut le premier vers de la première strophe/*ubeti*, ce qui constitue également un emplacement important sur le plan rhétorique. Pourquoi cet élément '*dua'* « prière », qui réalise sur le plan formel la référence la plus forte à des compositions indispensables de ces palabres poétiques, se retrouve-t-il changé de forme phonologique et de classe nominale dans *Duwa la kuku uongo* ?

L'hypothèse la plus pragmatique peut être celle d'une simple variation dialectale entre les nominaux en *kiswahili sanifu* (standard) utilisés par Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) dans *Dunia duara* et Cheikh K. Amri Abedi dans *Dhana* et le nominal non-standard de Snow White Akilimali. Le nominal est en classe 9 au singulier ou 10 au pluriel sous la même forme *'dua'* « prière(s) » dans les poésies sources où il pilote des accords du singulier ou du pluriel

différents. Il est intégré en classe 5 '*duwa*' dans *Duwa la kuku uongo*. Dans les trois cas, il s'agit du même emprunt à l'arabe *du'â* qui signifie « invocation ». L'emprunt d'un nominal à une langue étrangère par le *kiswahili* doit remplir deux conditions nécessaires et suffisantes : le nominal doit être intégré dans la phonologie du *kiswahili*, c'est le cas ici mais avec deux résultats différents /dua/ ou /duwa/ (notation API). L'intégration sous la forme /dua/ sans la semi-voyelle /w/ est plus proche de la prononciation arabe d'origine ou le passage entre la voyelle /u/ et /a/ est discontinu en raison de la présence d'une consonne glotale. La deuxième condition est que le nominal soit intégré dans une chaîne (numérotée) d'accords de classe. Ces accords se manifestant sur les nominaux-même sous la forme de préfixes, les classes 5, 9 et 10 qui présentent des préfixes nominaux « zéro » sont des solutions fréquemment retenues par la langue pour l'accueil – tel quel – des emprunts phonologiquement swahilisés. Ces classes offrent aux emprunts la possibilité d'entrer sans préfixe dans le système de la langue et de piloter tout de même des accords sur les autres parties du discours suivant les chaînes de préfixes propres à chaque classe. Là encore, le dialecte du *kiswahili* de Snow White Akilimali et du Cheikh K. Amri Abedi (ou de Mahmoud Hamdouniy) retiennent deux solutions différentes, à savoir respectivement la classe 5 pour '*duwa*' et la paire de classes 9/10 pour '*dua*'. Ces classes qui ne sont donc pas marquées par des préfixes sur les nominaux-mêmes se manifestent par les accords qu'ils pilotent, *'duwa la'* « prière de » est un accord en classe 5 sur le connecteur *'la'* « de » et *'dua ya'* est un accord en classe 9 sur le connecteur *'ya'* « de » tandis que *'dua ziwe'* est un accord en classe 10 sur une forme subjonctive de la racine verbale –WA qui signifie « devenir, être ».

Les formes retenues par le *kiswahili sanifu* (standard) (TUKI, 2004 : 68 *et* BAKIZA, 2010 : 72) sont celles utilisées par Cheikh K. Amri Abedi et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), c'est-à-dire '*dua*' « prière(s) » en paire de classes nominales 9/10. Mais une question demeure dans cette hypothèse pragmatique de la simple variation dialectale : pourquoi rétablir une variété dialectale '*duwa*' si le mot est emprunté au standard '*dua*' ? Il ne s'agit pas d'une simple différence orthographique ou phonologique comme nous l'avons vu car la différence porte plus loin et se manifeste morpho-phonologiquement dans les accords de classe. S'agit-il d'une certaine façon de brouiller ou de coder un peu plus la référence ? De citer des œuvres en utilisant la technique de la reprise formelle d'un élément d'un texte tout en modifiant légèrement cet élément ? S'agit-il aussi de manifester une certaine forme de souveraineté

dans l'utilisation des variétés de *kiswahili* à retenir dans une poésie ? Nous avons vu que des formes dialectales non-standard des dialectes du Nord du *kiswahili* sont privilégiées dans certains contextes et valorisées par les poètes comme ressortant au *kiswahili* classique. Snow White Akilimali se permet donc peut être de rétablir la forme du nominal dans celle qui est la sienne dans le proverbe qu'il connait, à savoir une forme différente de la forme standard dans sa prononciation et dans les accords de classe qu'elle dirige. Dans cette mise en relation de compositions qui disent *'dua ya'/'dua ziwe'* en classes 9/10 avec la sienne, où il dit *'duwa la'* en classe 5, Snow White Akilimali démontre un caractère pluraliste dans ces palabres en vers, sur le plan de la grammaire. Il n'y a pas qu'une seule norme grammaticale qui serait valable, mais *plusieurs normes valables simultanément* dans le texte des compositions poétiques : le standard, les formes classiques en dialectes du Nord du *kiswahili* et des formes régionales bien intégrées, résistantes à la diffusion de la norme standard, comme c'est le cas dans un proverbe. Il n'y a pas, et ceci doit être noté en rapport avec la question de la construction nationale, un seul *kiswahili* qui serait imposé depuis le sommet de l'État vers chaque quartier et village de Tanzanie mais bien des *viswahili*[49] qui coexistent au sein d'une matrice essentiellement standard. Dans le texte du livret imprimé dans son ensemble, le nom « prière » a deux formes et deux classes nominales possibles, également correctes en fonction de la norme retenue.

Ces degrés de (micro-)variations possibles sont peut-être aussi une condition de possibilité de l'unité nationale car ils introduisent une certaine latitude au sein d'une structure unifiée par le standard. Les degrés de variations dialectales manifestés dans la langue poétique donnent en tout cas une image de la réalisation pratique de la construction nationale : la nation est un être en devenir qui fonderait sa dynamique sur un certain dégré de pluralisme. La construction nationale dans cette optique de la tolérance des variations dialectales nous semble éloignée de l'application d'un plan idéal et préétabli d'une langue standard. Nous observons ici l'absence d'une influence centralisatrice qui imposerait la norme standard à l'échelle de la Tanzanie. Dans la poésie, la langue officielle et nationale qu'est le *kiswahili* est une langue à plusieurs dimensions dialectales et historiques. La majorité des éléments lexicaux et des structures grammaticales sont en standard mais ceci n'exclut pas en pratique la présence d'autres variétés.

Une autre forme de pluralité dans l'unité que témoigne le texte intégral de ces palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* réside essentiellement dans le dialogue inter-confessionnel. La référence à « Dieu » et le champ sémantique de la religion constituent un horizon commun à tous les participants des palabres et il en fournira l'issue.

C'est Mathias E. Mnyampala qui oriente les débats en ce sens, le premier dans sa représentation du cours et du contenu des débats, dans sa composition *Ni waadhi ushairi* :

« Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu »

(dernière strophe/*ubeti* (n°8), dernier vers : MNYAMPALA, M., E., myhp10_11)

« C'est une exhortation la poésie, ce sont les nouvelles de Dieu. »

Nous avons vu que l'approche théologique et morale de la poésie permettait de faire accepter la critique émise en vers par le Cheikh K. Amri Abedi dans sa composition *Raha* « joie » et de fournir une base à la réconciliation des ex-antagonistes. Sur le plan des références formelles partagées entre compositions en vers des palabres, Snow White Akilimali, en reprenant comme il le fait le mot « prière » *(dua/duwa)* témoigne à l'évidence d'une inscription de sa composition *Duwa la kuku uongo* dans les palabres et surtout de leur horizon théologique. Il s'agit bien d'une « prière » adressée à dieu[50] dont le poème va faire son objet, en reprenant par ailleurs d'autres notions du champ sémantique de la religion aux compositions précédentes. Elle développe la présentation de cette notion de prière *(dua/duwa)* qu'elle tire des textes précédents comme c'était le cas également avec le développement de la critique de la supposition *(dhana)* en tant que telle dans *Dhana* de Snow White Akilimali. Ici la notion de prière est évaluée à l'aune du proverbe dans le poème qui souligne la faiblesse et le manque d'efficacité de la prière *(duwa)* quand elle provient d'une créature moins bien dotée par la nature que celle contre laquelle l'imprécation est intentée :

« *Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.* »

(MNYAMPALA, M., E., myhp10_11 *et* 1965b: pp 12-13)

« La prière de la poule est un mensonge, elle ne cause pas de dommage à l'aigle. »

Cette notion de prière (*duwa*) constelle la composition de Snow White Akilimali. Nous la retrouvons dès son titre puis dans le premier vers de la première strophe/ubeti, dans son refrain et encore six autres vers. Mais sur le plan formel, cette référence significative à la prière est atténuée par la différence dialectale qui préside à une homophonie imparfaite et des chaînes d'accords différentes entre les deux nominaux *'dua'* et *'duwa'* de même sens. Ce nominal *'du(w)a'* « prière » a aussi des statuts différents suivant qu'il fait partie d'un énoncé proverbial, figé ou d'un énoncé commun, ouvert, partie d'un hémistiche. Quelle est la signification de la mise en relation du proverbe et des deux compositions *Dunia duara* de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) et *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi ? Dans *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi le nom présente son sens général – positif ou négatif - de « prière ; supplique » ou « d'imprécation, mauvais sort » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 89). Le caractère positif ou négatif de cet acte est déterminé à l'aide du connecteur 'ya' et du nominal suivant '*shari'* qui signifie « mal, malheur, malveillance, infortune » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 324). Le syntagme *'dua ya shari'* désigne donc une demande faite à dieu dans l'intention de nuire, « une prière malveillante » ou un *sort*. Dans *Dunia duara,* nous lisons « *Na dua ziwe mujaba* », « Et que les prières trouvent réponse » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9). C'est la dimension de l'attente de l'exaucement des prières qui est exprimée. C'est donc *Dunia duara* qui émettrait une prière (*dua*) à l'encontre du Cheikh K. Amri Abedi car elle est une réponse antagoniste à *Raha* « joie » composée par ce-dernier. Cette prière qui attend d'être exaucée veut et annonce que l'auteur de *Raha* « joie » subira le même sort que « l'homme à terre » qu'il a pris pour exemple dans sa condamnation et sa réjouissance. Mais cette prière qui est présentée comme une prédiction, une menace ou une promesse, dans *Dunia duara,* en raison de la nature circulaire du monde, ne pourrait très bien être que la prière de la poule à l'égard de l'aigle, le Cheikh Kaluta Amri Abedi. En ce sens, Snow White Akilimali prend partie pour le « camp de *Raha* » en interrogeant cette notion de prière (*dua*) et en présentant l'auteur de *Dunia duara* – Mahmoud Hamdouniy – avec dérision.

Dhana du Cheikh Amri Abedi condamnait déjà cette notion de prière *(dua)* qui la reliait à l'antagoniste *Dunia duara* en en faisant remarquer le caractère de malveillance (*shari*). *Duwa la kuku uongo* apporte donc son secours à *Dhana* et en prolonge le mouvement en redoublant la condamnation de l'imprécation (*duwa*) de la force d'un poème où elle apparait vaine en raison du rapport de force entre l'imprécateur et le destinataire de l'imprécation.

Snow White Akilimali poursuit la condamnation de la prière malveillante *(dua ya shari)* de Mahmoud Hamdouniy sans le nommer si ce n'est par un jeu subtil des références formelles. Il apporte aussi une dimension humouristique dans les palabres en vers *(malumbano ya ushairi).* Ainsi le champ sémantique de la religion est ici associé avec une forme de dérision. Non seulement la notion religieuse de prière *(duwa)* est mobilisée avec l'humour du proverbe, mais aussi d'autres acteurs religieux. Le prophète Mahomet désigné par son surnom *'Hababi'* « le Bien-aimé » ou le personnage de la nonne *(Mtawa)* sont invoqués. Pas même eux ne seront en mesure d'intercéder en faveur de l'exaucement de la prière de la poule :

DUWA LA KUKU UONGO (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11)

Strophe/*ubeti* 1 :

« *Kuna mengi maombi, Rabi hapokei duwa,*	Il y a de nombreuses prières, le Puissant ne reçoit pas l'imprécation,
Japo aombe Hababi, au aombe Mtawa,	Même s'il implore le Chéri, ou qu'elle implore la Nonne,
Ombi haliendi dobi, wala kutakabaliwa,	La prière n'est pas assez lourde, et ne sera pas acceptée,
Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.	La prière de la poule est un mensonge, elle ne porte pas de dommage à l'aigle. »

Car « Dieu », désigné par l'un des 99 noms islamiques de ses attributs, *'Rabi'* « le Puissant », ne reçoit ni n'accepte cette faible prière. Snow White Akilimali utilise ici la logique inter-confessionnelle des palabres en mêlant figures islamiques ou non dans un discours destiné à des interlocuteurs de confessions variées, qui ont aussi utilisé ce même lexique. Les figures islamiques mobilisées sont de premier plan : il s'agit de « Dieu » et du prophète de l'Islam. Il y a également la présence de la « Nonne » *(Mtawa)* qui peut appartenir à différentes religions, en particulier chrétienne dans un contexte tanzanien. Tous sont convoqués dans cette première strophe/*ubeti* en association avec le proverbe de la prière de la poule. Snow

White Akilimali n'hésite pas à produire un effet comique avec cette hétéroclite conjonction de figures respectées au sein de diverses religions et un proverbe animalier. Le message est hermétique au public et clair aux initiés, personne, même les plus puissants intercesseurs auprès de « Dieu » ou dieu lui-même ne fera rien pour assurer le succès de la prière de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) qui est rappelée et mise en relation par deux emprunts simultanés '*dua'* et '*Rabi'* faits à la dernière strophe/*ubeti* de sa composition *Dunia duara* « le monde est un cercle ». Cette prière, si elle est le fait d'une poule ne sera jamais reçue par « Dieu ». L'allusion est une forte attaque contre le « camp de l'homme à terre » qui n'est pas cité nommément.

Snow White Akilimali va ensuite quitter le ton de l'humour amorcé en première strophe/*ubeti* pour rejoindre celui de la morale religieuse exprimée dans une langue swahilie classique initiée par Mathias E. Mnyampala dans *Ni waadhi ushairi*. Pour ce faire, la référence théologique est à nouveau impliquée par l'utilisation d'un nom de dieu emprunté à l'arabe et décrit comme relevant de la langue *poétique* par le dictionnaire du R.P. Charles Sacleux dans son supplément des emprunts exceptionnels (SACLEUX, C., 1939 : 1084) : '*Subhana'* « le Très Glorieux » :

<u>**DUWA LA KUKU UONGO**</u> (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13)

quatrième strophe/*ubeti*

« Likiwa duwa la dhana, ni la maovu na ngowa,	S'il s'agit d'une prière liée à la supposition, elle est faite de mal et de jalousie,
Msaada huwa halina, au la kupokelewa,	Un secours elle ne reçoit, ni n'est accueillie,
Kwa nguvu za Subhana, duwa hiyo hupwelewa,	Par la puissance du Très Glorieux, cette prière échoue,
Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.	La prière de la poule est un mensonge, elle ne porte pas de dommage à l'aigle. »

Dans ce contexte théologique formulé dans une langue classique, Snow White Akilimali poursuit sa démarche de description étendue de la prière (*duwa*) dont il a choisi et extrait la notion à partir de *Dunia duara* et *Dhana* (de Cheikh K. Amri Abedi). La qualification de la prière comme prière liée à la supposition *(duwa la dhana)* constitue une mise en relation complète *dans le même syntagme* de quatre éléments du palabre. Cette composition *Duwa la kuku uongo* est ainsi reliée à *Dunia duara* de Mahmoud Hamdouniy par la notion de *'du(w)a'* « prière » qu'elle développe et, de façon plus reserrée, par deux nominaux *'du(w)a'* et *'dhana'* « supposition(s) », à *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala et à *Dhana* du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Le lien entre *Duwa la kuku uongo* et *Dhana* du Cheikh K. Amri Abedi est renforçé par le fait que le nominal *'dhana'* est le titre de la composition qui se retrouve dans ce premier vers de la quatrième strophe/*ubeti* de la composition de Snow White Akilimali. De manière formellement intense, ce premier vers prend position pour le « camp de *Raha* » dont il développe les arguments à l'égard de la prière (*dua*) malveillante ou guidée par une simple hypothèse de Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) dans *Dunia duara*. Le premier hémistiche du premier vers de cette strophe/*ubeti, « Likiwa duwa la dhana »*, « S'il s'agit d'une prière liée à la supposition » est donc dense sur le plan référentiel et il nous semble constituer une prise de position en faveur du camp de *Raha* « joie » dont il suit la position antagoniste à la prière *(dua)* vengeresse de *Dunia duara* « le monde est un cercle ». Ceci de manière non-nominative bien que trois poètes et participants à ces palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* soit évoqués par des références formelles aux textes de leurs compositions dans ce premier hémistiche.

La qualification de la prière *(duwa)* continue dans le deuxième hémistiche : *« ni la maovu na ngowa »,* « elle est faite de mal et de jalousie ». Le nominal *'ngowa'* « jalousie » est une forme non-standard correspondant à *'ngoa'* qui a le même sens en *kiswahili sanifu* (standard). Comme pour *'duwa'* « prière », le standard et le non-standard différent sur le plan orthographique par la présence d'une semi-voyelle /w/ entre deux voyelles. Par ailleurs, '*ngowa'* se retrouve dans le deuxième hémistiche du premier vers de la cinquième strophe/*ubeti* « *Kwa uhasidi na ngowa* », « avec envie et jalousie » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13) de *Duwa la kuku uongo*.

De la même manière, nous retrouvons ces deux notions, *' –hasidi'* « envie ; envier » et '*ngowa'* « jalousie » *ensemble* et sous la même forme phonologique quant aux radicaux dans le troisième vers de la douzième strophe/*ubeti* de l'*Utenzi wa Kisa cha Nabii Yusuf (A.S.)* ou « Utenzi de l'histoire du prophète Joseph (A.S.[51]) » écrit par Said Karama de Lamu :

« Wamuhasidi na ngowa[52] »

(KARAMA, S., sans date)

« Qu'ils l'envient et le jalousent[53] »

La référence islamique, le fait que les deux notions '*hasidi'* – sous sa forme verbale « envier » – et '*ngowa'* « jalousie » - à l'identique - soient également présentes de manière conjointe dans le même hémistiche et l'écriture d'une même forme non-standard *'ngowa'* nous semble indiquer une relation entre la composition de Snow White Akilimali et celle de Said Karama. Nous ne disposons pas de la date d'écriture de la composition de Karama et les deux œuvres ne sont pas forcément reliées directement l'une avec l'autre. En revanche elles pourraient puiser toutes deux au même fonds littéraire et islamique, à l'histoire du prophète Joseph en particulier rédigée en *kiswahili*. Si c'est le cas, la prise de position de Snow White Akilimali se renforcerait de la légitimité d'une référence religieuse qui condamne précisément l'une des composantes de la l'imprécation *(duwa)* dans la description qu'en fait *Duwa la kuku uongo* dans sa quatrième strophe/*ubeti.* A savoir la jalousie (*ngowa*) associée à la notion synonyme de l'envie (-*hasidi*) en cinquième strophe/*ubeti*. L'*Utenzi* de Said Karama est écrit en dialecte *kiamu* du *kiswahili.* Le *kiamu* est un dialecte du Nord du *kiswahili*. La forme non-standard *'ngowa'* qui est partagée entre cet *utenzi* et *Duwa la kuku uongo* de Snow White Akilimali partage donc peut-être aussi cette identité dialectale.

Alors nous pourrions supposer que la décision d'écrire '*ngowa'* « jalousie » de manière non-standard, mais aussi *'duwa'* « prière » qui suit la même régle phonologique, représente un choix de langue en faveur du *kiswahili* classique de la composition poétique qui appartient (dans un état ancien) à la famille des dialectes du Nord du *kiswahili* comme le *kiamu*.

En donnant certains nominaux sous leur forme des dialectes du Nord du *kiswahili* (ou leur forme existant dans les textes de la poésie swahilie classique), Snow White Akilimali fait un choix supplémentaire en faveur de l'autorité et de la légitimité de la langue poétique utilisée

dans les compositions swahilies classiques. Ce point est identifié d'une autre manière, convergente, en étudiant la question de la légitimité littéraire sous l'angle d'approche du choix du ou des dialectes à retenir pour le *kiswahili sanifu* (standard). Ainsi, nous lisons que *« Le dialecte standard retenu était en situation de faiblesse « littéraire »* […] *les Européens souhaitaient utiliser une langue plus facile, c'est-à-dire moins imprégnée de tradition poétique* […] *»* (RICARD, A., 2009 : 36). L'intensité de la critique de la prière (*dua*) de *Dunia duara* s'appuyerait donc sur une double légitimité : *religieuse,* par des références islamiques à l'histoire du prophète Joseph *(Nabii Yusuf),* le « Bien-aimé » *(Hababi)*, c'est à dire le prophète Mahomet et le « Puissant » *(Rabi)* mais aussi aux ordres reclus chrétiens et la figure de la « Nonne » *(Mtawa)* et *linguistique* par les formes classiques du lexique employé apparenté aux dialectes du Nord du *kiswahili*.

La critique de la notion de prière (*duwa*) dite de manière classique s'achève dans le troisième vers de la dernière strophe/*ubeti*. C'est-à-dire le dernier vers ouvert à la variation de la composition, avant la répétition du refrain dont il partage une majeure partie du texte *'duwa la kuku uongo'* « la prière de la poule est un mensonge ».

Nous lisons en effet :

DUWA LA KUKU UONGO « la prière de la poule est un mensonge » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13)

septième strophe/*ubeti*, troisième vers :

« ***Duwa***[54] *la* ***chuki***[55] *uongo, vigumu kubarikiwa.*	La prière de haine est un mensonge, difficile à être exaucé […] »,

Cette dernière strophe/*ubeti* de *Duwa la kuku uongo* met en relation les éléments nominaux *'dua'* « prière » et *'chuki'* « haine » de *Dunia duara* avec eux-mêmes et par là leur parle et les expose au jour nouveau de l'horizon d'interprétation du proverbe et des références religieuses. Elle les met en lumière sous l'angle de leur défectuosité sur le plan moral et religieux. Ces nominaux sont situés dans des strophes/*beti* différentes de *Dunia duara*. Le nominal *'dua'* « prière » est présent dans sa dernière strophe/*ubeti* et le nominal '*chuki'* « haine » dans l'avant-dernière strophe/*ubeti*. Les deux nominaux se trouvent reliés

directement par le connecteur grammatical '*la'* « de » dans le même hémistiche de *Duwa la kuku uongo* : *« Duwa la chuki uongo »,* « la prière de haine est un mensonge ». La strophe/*ubeti* de *Dunia duara* d'où est extrait le nominal *'chuki'* « haine » est par ailleurs l'une des plus violente à porter au compte du « camp de l'homme à terre ». Elle présente une dimension de quasi-menace à l'encontre de l'auteur de *Raha* « joie » :

DUNIA DUARA « le monde est un cercle » (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9), Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*) de Dodoma

strophe/*ubeti* 6 :

*« **<u>Chuki</u>**[56] nyingi mumebeba, hamjali maudhiko,*	Beaucoup de haine vous avez suscitée, vous ne vous souciez pas des peines,
Tunapitisha hesaba, kungoja yenu maziko,	Nous tenons les comptes, et attendons les vôtres de funérailles […] »

Menace dont l'accomplissement est présenté comme l'exaucement d'une prière (*dua*) par dieu :

strophe/ubeti 7 (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 8-9) :

*« Na **<u>dua</u>**[57] ziwe mujaba, ziwe kabuli kuliko,*	Et que les prières obtiennent réponses, et soient de plus acceptées […] »

La mise en boucle dans *Duwa la kuku uongo* d'éléments disjoints de *Dunia duara* illustre de manière formelle le fait que la prière (*dua*) qui est faite dans cette dernière composition n'est autre que cette prière (*duwa*) mauvaise dont parle *Duwa la kuku uongo*. Les mauvaises intentions déplaisent à dieu lui-même si elles se fondent dans le rite consacré d'une prière. C'est toujours le religieux qui est invoqué comme horizon du palabre en cours et explication profonde du caractère vain de cette prière de haine (*duwa la chuki)* (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13). La prière (*duwa)* est destinée à dieu, de par la grâce duquel elle peut être exaucée *(kubarikiwa)* (MNYAMPALA, M., E., 1965b: pp 12-13).

Tout comme la notion de prière (*duwa*) parsème le titre et les vers de *Duwa la kuku uongo*, le nom de « Dieu », le destinataire de cette prière *(duwa),* constelle également le texte sous différentes formes. Le nom de Dieu *'Rabi'* « le Puissant » apparaît dès le premier vers de la première strophe/*ubeti* de la composition sous son mode de désignation islamique. Il s'agit de décrire les 99 attributs de « Dieu » et de nommer « Dieu » de manière nécessairement indirecte par l'un de ses attributs. La forme *'Subbhana'* « le Très Glorieux », suit également le mode islamique de désignation de dieu. Elle est présente en quatrième strophe/*ubeti*. Vient ensuite, à la strophe/*ubeti* immédiatement consécutive le nom *kiswahili* d'origine *bantu 'Mwenyezi'*. Ce nom résulte de la contraction de *'mwenye'* « ayant » et de *'Ezi'* « Puissance ». Le nom composé '*Mwenyezi'* traduit la désignation « le Tout-Puissant » et s'utilise aussi bien chez les musulmans, les chrétiens ou les tenants d'autres religions. Il est présent en cinquième et sixième strophe/*ubeti* de la composition. Enfin, la forme *kiswahili* d'origine mixte arabo-*bantu 'Mwenye Haki'* « celui qui a le Droit » est en sixième strophe/*ubeti.* La poésie *Duwa la kuku uongo* nous semble donc représenter sous certains aspects un texte religieux. Elle mêle formellement des références à des compositions précédentes d'un palabre poétique en cours dans lequel elle vient s'inscrire, le texte d'un proverbe, des fragments de poésie classique et des noms de « Dieu », d'origine arabe ou *bantu*, un nom du prophète Mahomet et une référence textuelle au prophète Joseph ainsi qu'aux gens de dieu vivant en réclusion.

Composite, la poésie *Duwa la kuku uongo* assemble des fragments de dialogues, de dialectes et des notions religieuses qui se trouvent comme dissimulés derrière l'apparente trivialité du proverbe « La prière de la poule est un mensonge, elle ne porte pas de dommage à l'aigle ». L'ensemble entre pourtant en résonance et parle aux initiés de ces palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* que sont les protagonistes et poètes à la recherche d'une résolution du conflit. Après Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*), Mathias E. Mnyampala et Cheikh K. Amri Abedi, Snow white Akilimali pointe un horizon d'ordre théologique comme mode de résolution du conflit. Comme Mnyampala et Cheikh K. Amri Abedi avant lui, Snow White Akilimali emploie en parallèle des formes classiques du *kiswahili*, non-standard, qui montrent que cette solution religieuse se dit dans une belle langue swahilie qui redouble l'effet de l'utilisation du mètre classique SHAIRI dans chaque poème prenant part aux palabres. L'esprit du palabre en mouvement nous apparaît donc être conservateur des

formes classiques sur le plan littéraire. Sur le plan religieux, les interprétations diffèrent de savoir quel auteur a commis une faute et pour quelles raisons d'ordre moral. Mais c'est la dimension théologique qui fournit la référence commune – par là, la voie d'une solution – à l'ensemble des protagonistes et poètes en cours de joute orale et de négociations dans les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi).*

C'est aussi la nécessité d'un retour à l'harmonie pré-existant au conflit qui préside à l'écriture de *Saa* « l'horloge » par Khamis Amani Khamis. C'est la fin des palabres en vers et elle est composée par le premier auteur d'une réponse antagoniste à *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Cette poésie de genre SHAIRI comprend cinq strophes (« *beti kama tano* ») suivant la phrase d'introduction (MNYAMPALA, M., E., myh20) qui en est faite par Mathias E. Mnyampala dans le tapuscrit. Cependant seules trois strophes sont reproduites dans le tapuscrit (MNYAMPALA, M., E., myh20 *et* myh21). Le livret imprimé poursuit cette dynamique de réduction du nombre de strophes et il ne présente qu'une unique strophe/*ubeti* de *Saa,* la première strophe/*ubeti* quand nous comparons avec l'ordre des strophes/*beti* reproduites sur le tapuscrit :

SAA « l'horloge » (MNYAMPALA, M., E., myhp14_15), Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) de Dodoma

« Saa za huku na huko, zimekosana majira,	Les horloges d'ici et là, ne sont plus à l'heure,
Sababuye mzunguko, kuzunguka mduara,	Sa raison en est le tour, tourner est un cercle,
Sasa rai iliyoko, ni kurekebisha Dira,	A présent l'opinion qui se fait jour, est d'ajuster la Boussole,
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.	Les montres nous donnent le temps, Ô experts, ajustez. »

Les strophes manquantes sont celles qui font référence à la dimension familiale et hiérarchique de la connaissance et de l'autorité qui constitue la structure profonde qui sous-tend cette image de la remise à l'heure des montres individuelles qui se sont égarées. De manière fondamentale c'est le groupe familial élargi, plus particulièrement les adultes et les anciens, qui reçoivent les « nouvelles de Dieu », « *mahubiri ya Mungu* » (MNYAMPALA, M., E., myhp10_11) transmises par la poésie et qui interprètent la valeur morale d'un poème comme *Raha* « joie ».

Trois entités constituent respectivement la base, le moyen et l'horizon de résolution des palabres : la famille élargie traditionnelle africaine, la poésie d'expression swahilie dans sa langue et ses mètres classiques et le sacré. Mathias E. Mnyampala utilisera le résultat favorable de ce processus des palabres comme une démonstration d'unité nationale. C'est un deuxième moment des palabres poétiques qui diffère du mouvement et des objectifs premiers qui les ont animés réellement. Cependant, la pensée politique de Mathias E. Mnyampala, comme l'idéologie officielle exprimée dans le texte de *la déclaration d'Arusha de 1967*, se base aussi sur les notions familiales et le *kiswahili* pour la conception de l'invention d'une culture nationale, c'est à dire d'une forme d'harmonisation du groupe national. Comme les protagonistes des palabres, en particulier Khamis Amani Khamis et sa composition *Saa* « l'horloge », se fondaient sur l'autorité familiale et la poésie d'expression swahilie pour trouver un dénouement à leur conflit et une réconciliation. Aussi les participants aux palabres en vers, Mathias E. Mnyampala particulièrement, ne quitteront pas l'horizon religieux pour la pensée du politique. C'est un point imortant de dissensus avec l'idéologie *Ujamaa* « socialiste/familialiste » car le religieux est alors premier et constitue la base de toute transformation du monde, quelle qu'en soit la nature.

La première strophe/*ubeti* de *Saa* « l'horloge » qui est sélectionnée en isolation pour être publiée dans le livret n'aborde pas ces éléments fondamentaux de la négociation sociale ou politique que sont la famille, le poétique et le sacré. Pourquoi ne pas les avoir consignés ? Il est difficile de trouver une interprétation satisfaisante à cette sélection opérée par Mathias E. Mnyampala. Tout au plus, nous pouvons constater que son projet est d'établir une démonstration de la dynamique positive d'unité nationale tanzanienne par les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)*. Il choisit donc d'en rester à cette ligne directrice sans aborder des paramètres fondamentaux sur le plan politique quant au déroulement des

palabres. Les palabres se referment avec simplicité, sur une unique strophe/*ubeti* écrite par un ex-antagoniste du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Nous verrons que les poésies constitutrices de la chaîne des palabres sont encadrées dans le livret par des poésies qui traitent de la « Nation *(Taifa)* ».

La strophe/*ubeti* unique de *Saa* « l'horloge » de Khamis Amani Khamis fait référence dans le deuxième hémistiche du deuxième vers au « cercle » (*mduara*[58]) et donc à la composition *Dunia duara* « le monde est un cercle » de Mahmoud Hamdouniy. Cette dernière composait le noyau initial du palabre, dans la partie antagoniste où s'exprimait la logique circulaire de la punition de l'auteur de *Raha* « joie ». Il serait puni de la même façon que lui-même avait puni « l'homme à terre ». Dans *Saa,* cette logique circulaire est présentée comme la cause de la mésentente et du dérèglement des petites horloges individuelles. Elle constitue aussi la possibilité d'une remise à l'heure de ces-dernières en faisant tourner les aiguilles, mais par l'action des « experts (*mabingwa*) ». Le cours circulaire des palabres a permis aux poètes des différents camps de débattre et le conflit est terminé. Les tours de la parole et des palabres ou leur progression circulaire ont mené les protagonistes à l'égarement et à la tour de la grande horloge qui porte un ordre, versatile, qui leur redonne la bonne direction. C'est la prise de conscience-même du morcellement du groupe qui conduit à ce que le conflit se soit épuisé de lui-même. La fin annoncée du conflit est silencieuse et privée. Elle ne fait l'objet que d'une description par Mathias E. Mnyampala qui clôt ainsi les palabres poétiques.

c. Autour des palabres poétiques, l'inscription du projet de démonstration de l'unité nationale tanzanienne :

Des deux parties précédentes, nous avons pu déduire que les palabres poétiques, ou *malumbano ya ushairi* en *kiswahili,* sont une longue suite de poèmes structurés par le mètre classique du genre SHAIRI. Ces différents poèmes qui composent les palabres ont été échangés comme autant de répliques en vers par les poètes les plus connus du Tanganyika des années 1960. Il y a un conflit entre eux, particulièrement entre le Cheikh Kaluta Amri Abedi et deux poètes de Dodoma, Khamis Amani Khamis (*Nyamaume*) et Mahmoud Hamdouniy (*Jitukali*). Mathias E. Mnyampala sélectionne des poèmes dans la séquence décrite par ces palabres réels suscités par un scandale judiciaire d'alors et la condamnation

d'une personne célèbre, dont l'identité restera secrète. Le duel qui se livre entre les deux camps se fait à fleurets mouchetés. Il se dit dans une belle langue swahilie où la matrice du *kiswahili sanifu* (standard) qui est la norme des années 1960 au Tanganyika (puis en Tanzanie) accueille de nombreux emprunts lexicaux et syntaxiques à la langue classique des XVIIIème et XIXème siècles qui est proche des dialectes contemporains du *kiswahili* du Nord du Kenya. Un code d'éthique des poètes est respecté, il s'agit de ne pas « toucher *(kugusa)* » les personnes par leur nom. Un jeu subtil de références formelles entre les éléments textuels d'une composition à l'autre permet de deviner l'existence d'un dialogue entre les poètes sans que les noms des interlocuteurs ne soit mentionnés dans les textes des poèmes en réponse les uns aux autres. Mais les enjeux, les progrès réels des palabres resteraient complètement ignorés et inaperçus du lecteur non-initié sans l'intervention de Mathias E. Mnyampala. C'est la reconstruction de Mathias E. Mnyampala, sa sélection de poèmes et la présentation qu'il en fait dans des phrases d'introduction qui nous révèle l'existence du dialogue où les poètes ont pu se livrer à une véritable joute orale qui présentait le quasi-paradoxe d'être à la fois publiée et hermétique. Mais Mathias E. Mnyampala poursuit en parallèle un autre but en nous offrant un extrait de ces palabres. Il s'agit de faire la démonstration de l'unité nationale de la Tanzanie. Cette unité résulte chez Mnyampala de l'autorité des anciens et des adultes qui constitue une fondation familiale du politique et permet de dénouer les palabres, même si le conflit exprimé avec courtoisie a été très vif. Elle est aussi permise par la langue poétique swahilie classique et son mètre du genre SHAIRI qui donnent leurs formes au divers poèmes composant les palabres. Enfin, la causalité primordiale du monde est en « Dieu » suivant la vision du monde de Mnyampala et de certains participants des palabres et c'est cet horizon du sacré qui donne une voie vers la réconciliation aux protagonistes. Suivre les enseignements des poèmes comme une « exhortation *(waadhi) »* et les comprendre comme les « nouvelles de Dieu *(mahubiri ya Mungu)* » c'est suivre la direction qui mène à la solution du conflit.

Dans son optique de démonstration de l'unité nationale, Mathias E. Mnyampala va s'appuyer sur l'association nationale des poètes d'expression swahilie pour faire paraître le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « *Mashairi* de sagesse et palabres poétiques » à compte d'auteur (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965b). Il demande à son ami, Julius Kambarage Nyerere, le président de la Tanzanie, d'écrire une introduction à ce livret et celui-

ci accède à sa demande. L'introduction n'est pas reprise en intégralité dans le livret mais se trouve dans le tapuscrit. Pour la publication, Mathias E. Mnyampala ne retient pas les phrases où Nyerere donne des détails sur son apprentissage et son rapport avec la poésie d'expression swahilie, où nous lisons que le Cheikh Kaluta Amri Abedi et son traité de métrique de 1954 ont joué un rôle crucial (ABEDI, K., A., 1954). Le président livre aussi des anecdotes sur ses rapports avec les poètes, il relève quelques observations quant à la métrique de certains poèmes. Enfin, il regrette que le livret publié ne soit pas d'une plus grande longueur et invite l'association des poètes à publier des textes plus long. Tout cela restera inédit au profit d'une composition poétique originale de Nyerere, rédigée à l'occasion de cette introduction. La structure métrique de ce poème intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » témoigne d'un mode de création *ex materia* qui dérive du genre classique UTENZI et s'en démarque de manière très nette. Cette composition, qui précède immédiatement *Raha* « joie » la première composition des palabres en vers, donne une impulsion éminemment et explicitement politique et nationale. Le président y décrit dans un mètre nouveau qu'il a forgé à l'occasion de l'introduction de ces palabres en vers les caractéristiques de la nation tanzanienne en la comparant à un navire. C'est l'occasion de témoigner des différences entre une nation (ou un navire) socialiste et une nation capitaliste. Les palabres en vers, qui ne poursuivaient pas un but premier de politique nationale, se trouvent insérés dans une manière de les présenter qui oriente la lecture vers cette démonstration d'unité nationale que veut faire Mnyampala. En eux-mêmes les palabres sont le fait de poètes qui écrivent depuis différentes régions de Tanzanie : Dar es Salaam, Dodoma et Kigoma. Leur vif conflit, leur dialogue inter-régional et inter-confessionnel qui conduit à la réconciliation montre bien une unité. Mais c'est l'unité retrouvée d'individus en conflit qui ont parcouru avec succès les étapes du processus traditionnel des palabres en vers. Mnyampala insiste sur la dimension nationale de cette unité, il la produit d'une certaine façon et la met en relation, grâce au poème de Nyerere, à des problématiques plus générales de construction nationale par la langue poétique swahilie et des institutions traditionnelles comme les palabres, qu'ils soient en vers ou non. Le poème de Nyerere, qui est le seul à ne pas respecter de manière strictement conforme le mètre classique du genre SHAIRI, est aussi un appel au patriotisme des citoyens de la nouvelle nation swahilophone.

1. Introduction par le néo-*utenzi, Chombo cha Taifa Letu* « Le navire de notre nation » (J. K. Nyerere)

Texte intégral et adaptation en français

(MNYAMPALA, M., E., myh4)

Première colonne[59]

Chombo cha Taifa letu,	Le navire de notre Nation,
Si sawa na vya wenzetu,	Est différent de ceux de nos compagnons,
Vyao vyataka Rubani,	Les leurs requièrent un pilote,
Aushike usukani,	Qui se saisisse du gouvernail,
Awe na mabaharia,	Avec des marins,
Wanaomsaidia.	Qui lui apportent leur aide.
Na kiwe kina mafuta,	Et que le navire ait du carburant,
Ya kutosha kukivuta,	En quantité suffisante,
Au kiwe na makaa,	Ou qu'il ait du charbon,
Kwani pia yanafaa,	Car cela aussi convient,
Chombo kimekamilika,	Le navire a-t-il tout cela,
Bahari kitaivuka.	Il traversera l'océan.
Mamia kingapakia,	Que des centaines aient embarqué,
Hao huwa abiria,	Ceux-là sont des passagers,
Wakisha lipa nauli,	Lorqu'ils ont payé leur billet,

Na bei ya maakuli,	Et le prix des portefaix,
Hawadaiwi zaidi,	On ne leur réclame pas davantage,
Safari kuifaidi.	Pour profiter du voyage.

Wanaweza wakakaa,	Et ils peuvent s’asseoir,
Sawa sawa na bidhaa,	Exactement comme la marchandise,
Wakabebwa wasibebe,	Ils seront portés sans effort,
Libebavyo maji debe,	Comme l’eau dans un bidon,
Madhali wamo kazini,	Tandis que sont au travail,
Wanamaji na Rubani.	Le pilote et l’équipage.

Deuxième colonne

Wote wanayo hakika,	Tous ont la certitude,
Chombo chao kitavuka,	Que leur navire arrivera à bon port,
Chombo cha Taifa letu,	Le navire de notre Nation,
Ni chombo cha kila mtu,	Est le navire de chacun,
Ni chombo cha makasia,	C’est un navire à rames,
Hakibebi abiria.	Il ne transporte pas de passagers.

Ni kweli kina Rubani,	En vérité il a un pilote,
Ashikaye usukani,	Qui tient le gouvernail,
Akiepushaye myamba,	Tandis qu’il évite les récifs,

Na nyangumi au mamba,	Les baleines ou les crocodiles,
Bali kila abiria,	Mais chaque passager,
Kwa kweli ni baharia.	En vérité est un matelot.
Kila aliye chomboni,	Chaque personne sur le navire,
Baharia na Rubani,	Le marin et le pilote,
Ni mvuta makasia,	Tirent sur les rames,
Na mhimizaji pia ;	Et avec enthousiasme ;
Kwa shibe au kwa njaa,	Dans la satiété ou la faim,
Wanaishi kijamaa.	Ils vivent comme une famille.
Walo 'nacho hupeana,	Ceux qui ont quelque chose se l'échangent,
Wala hawana hiana,	Sans aucune ruse,
Waso 'nacho hawanacho,	Ceux qui n'en ont pas s'en contentent,
Si watu wenye kijicho ;	Ce ne sont pas des envieux ;
Ni waombi wa Manani,	Mais ils remercient le Bienfaiteur,
Ahueni iwe pwani.	Que le soulagement arrive à la côte.

Feuillet myh5

Colonne unique

Si chombo chenye nafasi,	Ce navire n'a pas de place,
Kwa watu wataanasi[60],	Pour les gens satisfaits,
Wadai kuhudumiwa,	Qui réclament à être servis,
Wagomvi wakidaiwa ;	Batailleurs lorsqu'on leur réclame ;
Siyo cha wapita njia,	Ce n'est pas celui des passants,
Au wabaya wa nia.	Ou des malveillants.
Si chombo cha wadoezi,	Ce n'est pas un navire de parasites,
Wala si chombo cha wezi ;	Et encore moins de voleurs,
Si chombo chenye nafasi,	Ce n'est pas un navire qui a de la place,
Kwa wagomvi na waasi,	Pour les batailleurs et les rebelles,
Watu wazua fitina,	Les semeurs de trouble,
Au wadhabidhabina.	Ou les truands.
Hakina nafasi hata,	Il n'a pas de place même,
Kwa watu wenye matata ;	Pour les gens compliqués ;
Kila mtu baharia,	Chacun est un matelot,
Avuta lake kasia,	Qui tire sur sa rame,
Agombane baharini,	Qu'il se querelle en mer,
Lake atavuta nani ?	La sienne qui tirera dessus ?

Le poème dont nous avons donné la transcription intégrale ajoute une signification bien différente de la signification première des palabres en vers réels entre les poètes. C'est de la politique intérieure tanzanienne et de la construction nationale dont il est question, non pas d'un enjeu particulier lié à l'actualité judiciaire. Un cadre et une exposition particulière sont déterminés pour la présentation des palabres poétiques reconstruits et réagencés par Mathias E. Mnyampala. Le poème *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » diffère aussi des poèmes des palabres poétiques qui vont lui succéder car c'est le seul à ne pas être écrit dans un mètre classique. Pourtant, le politique, comme l'autorité dans les palabres, sont décrits avec le vocabulaire traditionnel de la parenté. Les marins vivent « comme une famille » ou « *kijamaa* » en *kiswahili.* La dimension collectiviste et socialiste/familialiste, « *Ujamaa »,* de la nation est évidente. La référence à « Dieu » et au sacré est également présente avec le mot « *Manani* », « le Bienfaiteur ». Le projet national se construit sous le regard et avec la bienveillance de dieu dans ce poème. *Manani* est l'un des 99 attributs de dieu suivant la tradition musulmane. Il est remarquable que ce titre intervienne dans un texte politique. Il manifeste à la fois la perméabilité du politique au religieux ou la pertinence du religieux dans le champ politique – au moins du point de vue du rôle mobilisateur et didactique de la religion – et la persistance de la culture swahilie traditionnellement musulmane dans des compositions qui ne sont pas destinées à une religion en particulier. Julius K. Nyerere était catholique mais, comme il reprend les métaphores de la navigation caractéristiques de la culture maritime des Swahilis (liés dans la longue durée au commerce de l'océan indien), il reprend aussi une façon typiquement islamique de désigner dieu par l'un de ses attributs à la façon des compositions traditionnelles de la poésie swahilie. Dans le contexte national tanzanien, qui est multiculturel et multiconfessionnel, ce mot « *Manani* » pourra être compris par les lecteurs d'une façon plus large et moins ancrée dans la culture islamique swahilie traditionnelle, d'une façon individuelle et personnelle aussi, faisant appel aux connaissances religieuses de chacun et à sa croyance propre. Par ailleurs, les mots d'origine arabe comme « *Manani* » ou « *wataanasi* », « les gens satisfaits », que nous lisons aussi dans le poème, sont considérés comme des objets de finesse et d'élégance par les poètes d'expression swahilie classiques. Nous rappelons que le mot « civilisation » se dit « *ustaarabu* » en *kiswahili*, ce qui signifie littéralement « le fait de devenir arabe ». Ceci est d'une certaine manière un bon indice de l'évaluation positive inscrite au cœur même de la langue swahilie quant à la langue, la culture et la civilisation arabe. Tout courant engendrant

par ailleurs des contre-courants mais Nyerere dans sa poésie s'inscrit dans la tradition des Swahilis sans rejeter la mixité afro-asiatique de leur culture et en transformant cette culture du fait de sa mobilisation à un niveau supra-ethnique, national.

Le poème se termine sur un rejet des profiteurs, des parasites et des voleurs qui poseront problème lorsqu'il s'agira de faire avancer le navire à la rame. Nous comprenons le dessein collectiviste et égalitariste de ces vers tout en souhaitant leur poser la question de l'opposition politique et de sa permission. Il n'y a qu'une seule chose à faire dans une galère, c'est tirer sur les rames et la faire arriver à bon port. Il est louable que chacun occupe la même position de marin et que le travail ne soit pas servile. Mais lorsqu'il s'agit d'une nation, les directions à suivre, les modalités de son développement et les activités qui y sont encouragées ne sont elles pas multiples et beaucoup plus complexes que le simple fait de ramer ? Ne peut-il pas y avoir débat, opposition sur ces options politiques, si ce n'est en courant le risque d'être exclu de la nation (et de la famille) ?

En ce point, qui augure de la formation du parti unique et d'une idéologie officielle, les palabres poétiques qui vont suivre diffèrent beaucoup du projet politique de la construction nationale par le « familialisme (*Ujamaa*) » ou socialisme tanzanien. Dans les palabres en vers, l'accord se trouve à la fin d'un long cheminement collectif qui comprend des passages polémiques et ne désapprouve pas l'opposition voire la confrontation des opinions. Tant que le code de courtoisie et d'éthique des poètes d'expression swahilie est respecté. Dans le programme de construction nationale, le plan est là au départ et ne fait pas l'objet d'une discussion. Ce n'est pas le résultat d'un processus de négociation et de décision encadré par des codes culturels comme les palabres mais un donné, qui peut constituer un ordre. Il faut tirer sur les rames et faire confiance au capitaine qui sait éviter les récifs, les baleines et les crocodiles. Nous constatons que cette différence de nature entre le poème directif de Nyerere et le processus de résolution des conflits des palabres poétiques s'accompagnent d'une différence structurelle quant à la forme métrique. L'idéologie nationale nouvelle, son projet surtout qui est prédéfini et appelle les Tanzaniens à son application, se dit dans une forme poétique nouvelle tandis que les palabres poétiques se conforment, à la fois dans leur éthique, dans leur langue et dans leur mètre du genre SHAIRI à des valeurs traditionnelles de la société des poètes d'expression swahilie et à des formes poétiques classiques. Le néo-UTENZI de Nyerere donne des directives tandis que le mètre classique du genre SHAIRI

appliqué à la chaîne dialogique des palabres en vers permet l'expression de la pluralité des opinions conflictuelles et l'élaboration d'un dissensus. C'est à dire d'un consensus ayant pour moteur de définition le conflit initial entre opinions. Sur le plan politique, nous retrouvons les caractéristiques des palabres traditionnels dans les palabres poétiques : comme dissensus, comme tolérance et comme lien social (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-46). Les palabres poétiques sont une figure réelle du politique africain comme lieu de la négociation et de la production de nouvelles formes d'organisation et de projets. Le néo-UTENZI de Nyerere est aussi une figure du politique, plus autoritaire, artificielle et universelle. De nombreuses sociétés du monde comprennent ce qu'est un ordre et l'obligation de l'exécuter. L'impératif de la construction nationale peut justifier cela de manière très temporaire et provisoire, à moins de verser dans un régime autoritaire ou une « démocrature ». Les marins du « navire de la Nation *(chombo cha Taifa)* » doivent pouvoir entrer en palabres pour être les maîtres de leur destin et accéder à la prise de décision politique. Ceci ne témoigne ni d'un esprit querelleur ou à problèmes mais bien d'une réalité politique des sociétés africaines dans les modalités de prise de décision.

La confiance placée dans l'autorité et la sagesse des anciens et des adultes de la famille, la croyance en « Dieu » et sa justice restent des éléments communs aux deux types de poésies et de politiques. Elles nous apparaîssent fondamentales dans la résolution des conflits ou dans la genèse d'une adhésion populaire à un projet politique en Tanzanie. Les poèmes qui constituent les palabres poétiques vont pouvoir se déployer juste ensuite. Une fois achevés, les palabres seront à nouveau suivis de compositions patriotiques en rapport avec la nouvelle nation tanzanienne en devenir et sa langue poétique.

2. Après les palabres poétiques : deux dernières compositions patriotiques de genre SHAIRI

Les deux poèmes qui vont suivre sont de genre SHAIRI classique dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Comme les phrases qui les introduisent, ils ne sont consignés que dans le tapuscrit (MNYAMPALA, M., E., myh24, myh25 et myh26). Comme l'introduction (non-publiée) de Julius K. Nyerere et sa composition *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre Nation », ces compositions assuraient l'encadrement national

et patriotique des palabres en vers reconstitués par Mathias E. Mnyampala. Palabres qui avaient eu pour finalité première de résoudre et d'accompagner un conflit d'ordre privé lié à l'actualité judiciaire du moment. Palabres qui n'étaient donc pas lié *stricto sensu* à la démonstration d'une volonté et d'une possibilité de la construction nationale sur la base du dialogue inter-régional tanzanien en vers classiques de genre SHAIRI. Cette dimension nationale et cette manière de représenter les palabres comme un mouvement vers l'unité de la communauté des poètes d'expression swahilie sont un apport et une construction de Mathias E. Mnyampala. Il nous apparaît avoir décidé d'utiliser le progrès réussi des palabres comme une image positive du processus de construction national. En particulier, cette image s'appuie sur un phénomène linguistique, littéraire et judiciaire, intrinsèquement lié à la poésie classique d'expression swahilie et à l'institution traditionnelle de résolution des conflits que sont les palabres. La construction nationale dans cette optique trouve des racines culturelles africaines, même si ces racines sont transposées du niveau régional ou ethnique au nouveau niveau national et sont, de là, l'objet d'une reterritorrialisation tanzanienne. La culture littéraire des Swahilis de la côte de l'océan indien des XVIIIème et du XIXème siècle a déjà été mobilisée à l'époque coloniale dans la construction d'un espace de dialogue inter-tanganyikais. Les palabres, comme juridiction de la parole (BIDIMA, J.-G., 1997), sont une institution répandue dans de nombreuses sociétés africaines. La diffusion traditionnelle de ce mécanisme culturel de régulation de la violence n'est pas exclusivement réservée à l'Afrique de l'Est mais connait bien une répartition continentale, en particulier en Afrique de l'Ouest. Les palabres ne sont pas aussi, traditionnellement, une institution répandue dans toutes les sociétés ou groupes ethniques d'Afrique. La diversité culturelle est dense à l'échelle continentale ou même d'un pays comme la Tanzanie. Le foisonnement des règles et des institutions juridiques sont la norme et les sociétés connaissent d'autres processus de décison que les palabres. Cependant, du fait de leur reterritorialisation nationale à l'échelle de la République Unie de Tanzanie, le mètre classique SHAIRI associé à l'institution des palabres, deviennent le patrimoine culturel de tout(e) citoyen(ne) tanzanien(ne). Si l'éclairage national est un ajout de Mathias E. Mnyampala aux palabres initiaux, ces-derniers n'en portaient pas moins déjà le signe du partage inter-régional et inter-confessionnel du mètre du genre SHAIRI et des palabres. Ce genre des palabres en vers de genre SHAIRI s'est déjà diffusé à l'époque coloniale et est connu des poètes d'expression swahilie du Tanganyika, quels que soient par ailleurs leurs origines ou enracinements

ethniques, sociaux ou religieux. La construction nationale, dans son volet linguistique, très loin d'être une *tabula rasa,* se fonde sur une dynamique ancienne, précoloniale et coloniale, de diffusion à l'échelle continentale du *kiswahili* et de ses formes littéraires, en premier lieu ses genres poétiques.

La phrase d'introduction des dernières compositions patriotiques du tapuscrit établit un lien avec l'introduction de J. K. Nyerere. Elle nous rappelle que les palabres sont précédés et suivis de poèmes qui les mettent en place au sein de la construction tanzanienne et leur apportent un cadrage national. Dans ce cadre, la question de la langue poétique swahilie est centrale et Mathias E. Mnyampala nous le rappelle également. Les poètes d'expression swahilie sont aussi remis au premier plan après avoir cédé la place à leurs poèmes dans les palabres en vers qui, étant polémiques, avaient respecté la règle de l'anonymat des interlocuteurs :

« *Kama ulivyosema utangulizi ulioandikwa na Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere akisifu mashairi yapambavyo lugha. Haya yafuatayo yanasifu utukufu wa Kiswahili na sanaa yake ushairi na washairi wenyewe.* »

(MNYAMPALA, M., E., myh24)

« Comme l'a dit l'introduction écrite par son excellence le *Mwalimu* Julius K. Nyerere qui louait la façon dont les poèmes embellissent la langue, les poèmes qui suivent louent la grandeur du *kiswahili* et de son art poétique et les poètes eux-mêmes. »

La composition *Mashairi ni sanaa* « Les poèmes sont un art » de Mohamed Ali[61] (*Mwanafunzi*) de Dar es Salaam va exprimer le lien entre poésie et « Nation » de manière explicite :

MASHAIRI NI SANAA « Les poèmes sont un art » (MNYAMPALA, M., E., myh24 *et* myh25), Mohamed Ali

Strophe/*ubeti* 1 :

« Sanaa ya mashairi, ni sanaa maarufu,	L'art poétique, est un art renommé,
Lakini kwa misururi, ya watu kwa maelfu,	Mais pour des files, de personnes pour des milliers,

Haipati kudhihiri, thamani hata ya dafu,	Il n'a pas l'occasion d'apparaître, de la valeur même d'une noix de coco,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie.

[…] »

Le refrain de la composition : « *Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi », «* De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie » indique une direction d'interprétation du lien entre poésie et construction nationale. La poésie d'expression swahilie constitue la « grandeur *(utukufu)* » de la « Nation » dans la mesure où elle est le support des formes considérées comme les plus sophistiquées de la langue qui a été choisie comme langue de l'unification nationale, c'est à dire le *kiswahili.*

À ce titre, la poésie d'expression swahilie doit faire l'objet d'un contrôle et d'un aménagement du fait de son caractère national :

Strophe/*ubeti* 7 :

« Ushairi ni sanaa, tena bora usanifu,	La poésie est un art, mieux encore l'aménagement,
Kama vile motokaa, wataka utunduifu,	Comme les automobiles, ont besoin d'une révision,
Usipoweza zagaa, muda si muda ni mfu,	Lorsqu'elle ne peut resplendir, en un rien de temps elle est défunte,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie.

[…] »

C'est le but de l'association nationale des poètes, l'UKUTA, dont le sigle signifie précisément *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie ». Comme la poésie d'expression swahilie passe au niveau national, l'UKUTA lui apporte une norme et un aménagement, basés sur des transformations *ex materia* de la

métrique classique, afin qu'elle ne perde pas de sa qualité au passage et qu'elle conserve sa réputation. Les membres de l'association, dont Mathias E. Mnyampala qui en a été le président au niveau national, assurent la diffusion de la connaissance des mètres et des règles de composition classiques à l'échelle de tout le pays. Comme s'il s'agissait d'une organisation para-étatique, les attaches nationales, régionales et locales de l'association suivent le maillage administratif de la Tanzanie. Le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi, *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954) constitue un ouvrage de référence pour la poésie classique et un outil efficace de diffusion de la connaissance poétique.

Si la norme classique est diffusée du haut vers le bas afin de garantir la splendeur linguistique et culturelle de la nouvelle « Nation » swahilophone tanzanienne, nous pouvons-nous interroger sur les degrés de liberté laissés aux poètes d'expression swahilie. Dans le livre du Cheikh, ce sont principalement les mètres classiques UTENZI et SHAIRI qui sont décrits de manière explicite dans leur rapport aux principes fondamentaux de la métrique de la poésie classique d'expression swahilie : le principe des rimes *(vina)* [P.R.] d'abord, et ensuite le principe de la mesure *(mizani)* [P.M.]. Sur le plan linguistique, la matrice générale des vers est le *kiswahili sanifu* (standard) qui est la langue portée par l'administration coloniale britannique puis celle du Tanganyika et de la Tanzanie indépendants. Mais dans ce livre du Cheikh Kaluta Amri Abedi, comme dans les colonnes des journaux coloniaux ou les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* reconstitués par Mathias E. Mnyampala, la place est ouverte à la variation dialectale du *kiswahili.* En particulier des formes lexicales ou syntaxiques issues des dialectes du Nord du *kiswahili* sont présentes. Elles sont aussi conçues comme participant du registre supérieur de la langue poétique et sont très employées par les poètes.

De cette manière particulière, les poètes d'expression swahilie tanzaniens répondent à « l'exhortation *(waadhi)* » de leur dirigeants à veiller sur la réputation de l'État et à augmenter le prestige national en composant des poèmes classiques :

« Kuitunza yao hadhi, wasiwe Dola dhaifu	De garder leur statut, qu'ils n'aient pas un État faible,
[...]	
Tukaushika waadhi, wa wenzetu waongofu,	Et nous suivrons l'exhortation, de nos camarades dirigeants,
[...]	
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie. *»*

(MNYAMPALA, M., E., my25)

L'État incite ainsi à une forme de conservatisme poétique. Si elle veut innover et s'éloigner de la norme classique, la composition poétique, quand elle veut, comme c'est le cas chez Mathias E. Mnyampala, être au service de la construction nationale, devra créer en suivant la norme, c'est à dire en la transformant sans l'abandonner ou en la recyclant. Cette possibilité d'une création *ex materia* se révèlera par exemple dans le nouveau genre NGONJERA qui doit beaucoup au genre classique SHAIRI et à la pratique des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* des poètes classiques d'expression swahilie. Nous verrons que la création *ex materia* fait sortir la réflexion esthétique de l'alternative binaire, et peut-être eurocentrée, de la querelle des anciens et des modernes. En recyclant les formes poétiques anciennes au sein de nouvelles compositions, parfois en les associant à d'autres éléments culturels, à la manière d'un collage, le poète Mnyampala conservera son objectif lié au devoir de servir son jeune État et réinscrira *de facto* la composition nationale dans un mode créatif africain, simultanément conservateur et innovant.

La dernière strophe/*ubeti* de *Mashairi ni sanaa* « les poèmes sont un art » de Mohamed Ali va tendre un pont formel entre l'introduction en vers de Julius K. Nyerere et la poésie suivante de Mathias E. Mnyampala, *Johari za Tanganyika*. La notion de navire ou instrument

(chombo) qui était centrale dans le poème de Nyerere fait l'objet d'une reprise textuelle qui indique que d'une certaine façon, le navire de la « Nation » est la poésie d'expression swahilie. C'est aussi un « Joyau *(Johari) »* comme le décrira par la suite Mnyampala dans une poésie de genre SHAIRI classique intitulée *Johari za Tanganyika* « les Joyaux du Tanganyika ». Ces points de passages lexicaux et ces relations entre éléments de textes de trois œuvres, *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre Nation », *Mashairi ni sanaa* « Les poèmes sont un art » et *Johari za Tanganyika* « les Joyaux du Tanganyika » apparaissent dans cette composition à dimension nationale et patriotique du tapuscrit. Ces œuvres encadraient dans le tapuscrit les palabres poétiques reconstitués dans une optique de définition d'une manifestation d'unité nationale.

Leurs relations volontairement inscrites dans les vers de Mohamed Ali soulignent à nouveau le plan d'organisation du tapuscrit (dans une moindre mesure du livret) dessiné par Mathias E. Mnyampala :

Strophe/*ubeti* 9 :

Shairi chombo thabiti, kipeteshacho marefu,	La poésie est un instrument[62] solide, qui passe au crible les mesures[63],
Mawazo mengi ya dhati, huyavunga kama ndifu,	Beaucoup d'idées intentionnelles, elle les filtre comme une étamine[64],
La kusema silipati, johari kuwa zingifu,	De le dire je ne l'ai pas [le mot NDT], le joyau qu'il soit arrondi,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.	De la Nation la grandeur, se trouve dans la poésie.

C'est ensuite au tour de Mathias E. Mnyampala de décrire l'un des « Joyaux *(Johari)* » du Tanganyika. La poésie d'expression swahilie est un élément fondamental de la dynamique de construction nationale, elle est composée par des hommes et des femmes auxquels le poète veut rendre hommage dans cette dernière composition du tapuscrit.

JOHARI ZA TANGANYIKA « Les joyaux du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., myh25 *et* myh26), Mathias E. Mnyampala

Strophe/*ubeti* 1

Nazitukuza Johari, zilizomo Tanganyika,	Je rends gloire aux Joyaux, qui sont au Tanganyika,
Vito bora vya fahari, vile vinavyometuka,	Gemmes excellentes de fierté, celles-la qui étincèlent,
Vyametuka vyanawiri, nchini vyaangazika,	Elles étincèlent elles brillent, le pays est illuminé,
Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.	Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue.

[…] »

Mathias E. Mnyampala ne se départ pas de sa vision religieuse du monde dans son hommage aux poètes. Si les poètes d'expression swahilie constituent la « fierté de la République *(fahari ya Jamhuri)* » parce qu'ils participent au succès du *kiswahili* et confirment le nouvel État dans son rassemblement *(kuunganika)* et sa liberté *(huri)*, l'intervention et la sollicitation de dieu sont indispensables à la réussite et la perpétuation de ces actions.

La prière que le poète catholique adresse à leur intention dénomme par ailleurs « Dieu » par l'un de ses attributs islamiques, « le Tout-Puissant *(Kahari) »* comme c'est la coutume inter-confessionnelle en vigueur dans la poésie classique nationale des années 1960 :

« Nawaombea Kahari, wapate njema fanaka,	Je prie pour eux auprès du Tout-Puissant, qu'ils obtiennent une bonne réussite,
Humu Tanganyika huri, watunzi kuunganika,	Au Tanganyika libre[65], les compositeurs [de poèmes NDT] d'être réunis,

Fahari ya Jamhuri, Kiswahili kukiweka,	La fierté de la République, le *kiswahili* de l'installer,
Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.	Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue.

[…] »

L'installation et la prospérité du *kiswahili* du fait de la triple volonté de « Dieu », des dirigeants tanzaniens et des poètes d'expression swahilie qui appliquent leurs directives en faveur du développement de la langue est aussi une purification. La nation se libère de la souillure laissée par la « langue de l'arrogance *(lugha ya jeuri) ».* Comme c'était le cas des interlocuteurs des palabres auxquels un poète adresse une réplique hostile, l'identité de cette langue est tue dans le poème de Mathias E. Mnyampala. Le poète respecte un code éthique de la courtoisie et de la discrétion dans ce cadre agoniste. L'hypothèse que cette langue dont le *kiswahili* et les poètes nettoient (et libèrent) le Tanganyika soit l'anglais apparaît cependant fort probable dans un contexte d'écriture du poème qui suit immédiatement l'indépendance du Tanganyika d'avec le mandat de la Sociétés Des Nations attribué au Royaume-Uni.

« *Ile lugha ya jeuri, ya kigeni kutumika,*	Cette langue arrogante, étrangère d'être employée,
Lugha ilotuadhiri, tukisema watucheka,	Une langue qui nous affecte, quand nous parlons ils se moquent de nous,
Sisi hatukuikiri, tunaifuta haraka,	Nous ne l'avons pas acceptée, nous la faisons disparaître[66] prestement,
Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.	Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue.

[…] »

Le poème se referme sur une nouvelle référence religieuse, qui est la prière de bénédiction de Mathias E. Mnyampala pour ses pairs les poètes d'expression swahilie *:*

« Ninawaaga kwa heri, awajalie Rabuka,	Je les salue au revoir, que les bénissent le Maître,
Awaondolee hatari, kiangazi na masika,	Qu'il les ôtent du danger, de la saison sèche et de la saison des pluies,
Awazidishe umri, kheri, raha na fanaka,	Qu'il leur en augmente la longévité, le bonheur, la joie et la réussite,
Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.	Le Joyau du Tanganyika, est les poètes pour la langue. »

L'ensemble du poème fait écho à la « Nation », à « Dieu » – à nouveau désigné par l'un de ses attributs islamiques « le Maître *(Rabuka) »* – et aux poètes d'expression swahilie. Ces derniers sont les artisans de la construction nationale par le *kiswahili* et du développement de l'écriture de poèmes qui suivent les formes classiques. Nous constatons dans ce dernier poème de Mnyampala que dieu demeure la causalité première du monde, même lorsqu'il est question de politique. Nous retrouverons ce trait définitoire de la vision du monde de Mathias E. Mnyampala qui traverse l'ensemble de son œuvre. Un autre trait est sa propension à alterner des modes d'écritures poétiques strictement conformes à ceux du corpus classique de la poésie swahilie des XVIIIème et XIXème siècles avec une écriture composite qui procède par la juxtaposition d'éléments hétérogènes, parfois conformes parfois transformés de leurs conformations initiales, mais constituant toujours la base *ex materia* d'une composition originale. Le genre NGONJERA dont l'analyse formelle va suivre, doit beaucoup aux palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* qui ne dérogeaient pas du tout des techniques de composition classiques*.* Comme les palabres poétiques, les compositions qui le définissent se présentent comme des dialogues en vers où les répliques apparaissent sous la forme de poèmes de genre SHAIRI. Des transformations de cette base préexistante sont pourtant opérées par Mnyampala comme la combinaison de cet emprunt culturel et littéraire aux palabres poétiques avec des emprunts à d'autres cultures, celle du théatre européen parmi d'autres. Le NGONJERA vient à l'appui du discours fondateur et

programmatique de la déclaration d'Arusha de 1967 faite par le président Julius K. Nyerere. C'est ce nouveau genre qui a fait l'objet d'une sélection la plus claire et explicite par le pouvoir politique. Comprendre formellement les différences qui existent entre les palabres poétiques réels et les palabres politiques fictifs que sont les poésies du genre NGONJERA nous permettra peut-être de mieux comprendre les raisons de ce choix par le politique. De là, de mieux percevoir le politique lui-même en Tanzanie, lorsqu'il était question dans les années 1960 du début de la construction nationale et du socialisme/familialisme *(Ujamaa)* tanzanien. Il nous faut donc aborder les origines ainsi que les formes métriques et dialogiques de ce nouveau genre NGONJERA.

5. Le genre NGONJERA : origines, structures métrique et dialogique, applications politiques

Le genre NGONJERA de la poésie d'expression swahilie apparaît nommément dans deux livres de Mathias E. Mnyampala publiés tous deux à titre posthume : *Ngonjera za UKUTA, kitabu cha kwanza* « *Ngonjera* de l'UKUTA, livre I » (MNYAMPALA, M., E., 1970) et *Ngonjera za UKUTA, kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha* « *Ngonjera* de l'UKUTA, livre II, à propos de la déclaration d'Arusha » (MNYAMPALA, M., E., 1971). Ce genre est à la fois très connu et suscite de nombreuses interrogations restées en suspens jusqu'à présent. Mathias E. Mnyampala s'est vu décerné des reconnaissances officielles à titre posthume par la République Unie de Tanzanie pour ce genre dont le nom est consigné dans les textes qui détaillent les raisons de ses promotions à l'échelle nationale. Nous le lisons dans les titres des deux livres, ce genre de poésie émane de l'UKUTA, l'association nationale des poètes qui a en charge l'aménagement et la diffusion des formes classiques de la poésie d'expression swahilie. C'est le sens de son sigle : *Usanifu wa Kiwashili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie ». Comme l'administration tanzanienne, l'UKUTA a une organisation qui suit le découpage territorial en échelons : national, régional et local. Par le développement de la connaissance de la langue swahilie dans ses formes poétiques, l'UKUTA assure une partie du volet linguistique de la construction nationale tanzanienne. L'UKUTA vient renforcer les efforts des écoles dans la diffusion de la langue officielle choisie pour la nouvelle nation swahilophone. Le *kiswahili* est

est un pilier de l'invention de la culture nationale qui va produire un nouveau peuple, uni sans forcément être homogène. Le contrôle des genres poétiques et de leur diffusion par l'UKUTA est un dispositif important dans l'ensemble des dispositions visant à faire de la multiplicité des groupes ethniques, des langues, des territoires et des religions de Tanzanie une nation solide, idéalement une et indivisible.

A ce titre, les deux livres de *ngonjera* font l'objet d'une préface de la part de Rashidi M. Kawawa, qui est alors, le texte est signé du 23 janvier 1969, second vice-président de Tanzanie. Les poèmes qui définissent le genre NGONJERA sont d'une grande signification sur le plan national. Ils participent à la fois aux efforts de diffusion du pilier de la nation qu'est le *kiswahili,* ici dans ses formes raffinées et dans sa langue poétique. Et à la diffusion du programme contenu dans la déclaration d'Arusha de 1967, ce moment fondateur de la politique dite *Ujamaa na kujitegema* « socialisme/familialisme et autosuffisance ». Sur le plan du *kiswahili,* l'UKUTA contrôle donc la qualité de la forme, qui s'exprime ici par la conformité aux mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, et le fonds, qui est lui constitué par une conformité à l'idéologie du socialisme tanzanien. Rashidi M. Kawawa l'écrit dans sa préface, les *Ngonjera* de l'association UKUTA sont une poésie « officielle » :

« *Ushairi huu huitwao* Ngonjera za UKUTA *ni ushairi rasmi »*

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 1 *et* MNYAMPALA, M., E., 1971 : 1)

« Cette poésie qui s'appelle les *Ngonjera de l'UKUTA* est une poésie officielle. »

Le genre NGONJERA n'est pas qu'un simple outil puissant de propagande, il participe aussi, au delà de l'idéologie, à la dynamique d'expansion du *kiswahili.* En Tanzanie, cette dynamique a trouvé le soutien de l'État contrairement aux pays voisins où la dynamique, également puissante, n'est pas mise au service d'un projet politique comme celui de la construction nationale. Nous avons commencé de le voir avec les palabres poétiques, la normativité qui s'exprime depuis le niveau national n'est pas linguistique au sens strict lorsqu'il s'agit de poésie. Le *kiswahili* tanzanien qui est enseigné dans les écoles est bien le *kiswahili sanifu* (standard) mais la langue poétique admet et valorise de nombreux emprunts aux dialectes du Nord du *kiswahili.* Ces dialectes sont ceux dans lesquels s'est dite la poésie classique, au moins celle qui a été conservée et promue à l'époque coloniale puis, notre

constat va se confirmer, à l'époque d'une administration indépendante. L'État tanzanien, lorsqu'il vise par l'intermédiaire de l'UKUTA une expansion du *kiswahili* et son acceptation comme langue officielle contrôle avant tout la correction des mètres de la poésie d'expression swahilie et les idées. L'UKUTA est garante d'une norme qualitative et politique de la langue poétique. Le *kiswahili* est par ailleurs laissé libre par rapport à un certain un degré de variation dialectale d'une région à l'autre au sein de la matrice nationalisée qu'est le *kiswahili sanifu* (standard).

Le genre NGONJERA est maintenant répandu dans toute l'Afrique de l'Est. Sa structure dialogique sous la forme de répliques échangées en vers de genre SHAIRI, comme les palabres poétiques, s'est d'abord bien prêtée à un enseignement du *kiswahili* dans les écoles tanzaniennes. Les générations des années 1970-1980 se souviennent de ces poèmes de genre NGONJERA. Cette structure a aussi trouvée un lieu d'expression privilégié dans les *media* radio ou télédiffusés. Le NGONJERA est un outil puissant, il touche les consciences à l'échelle du village, de l'école et il a dépassé les frontières tanzaniennes du fait de l'essor de la télévision. Mais le nom de son auteur a été, dans ce passage à l'international, oublié et ce n'est là qu'une expression parmi d'autres de l'ignorance générale quant à des traits importants du genre NGONJERA.

Des questions, qui pourraient avoir une signification quant au rapport de la poésie et du politique demeuraient en effet. Etions-nous certains d'avoir à faire à un nouveau genre créé par Mathias E. Mnyampala ? Dans le cas contraire, d'où viendraient les emprunts culturels et qu'en aurait il fait ? Mais, quel qu'avait pu être le degré d'innovation apporté par l'auteur, la construction qu'il avait proposée avait été sélectionnée au niveau national, dans le cadre précis de la construction nationale par le *kiswahili,* notamment par le *kiswahili* poétique. Cette sélection officielle du genre NGONJERA pourrait recevoir un éclairage politique quand nous regarderions avec précision la façon dont le genre a été constitué, de quoi il a été fait et dans quel but.

Une autre question peut être posée dans une optique politique : que signifie ce mot « *Ngonjera* » ? Cette question évidente nous est parvenue telle quelle. Elle avait été posée depuis le départ, dans les livres mêmes des *Ngonjera* de l'UKUTA. Mais elle n'avait pas trouvée de réponse si ce n'est que nous savons que ce mot est d'origine *cigogo,* la langue

maternelle de Mnyampala. Loin d'être satisfaisante cette réponse augmentait au contraire l'intensité de nos interrogations. Comment un genre de la poésie nationale, considéré comme « officiel » par le sommet de l'executif, écrit dans le but explicite de promouvoir le *kiswahili,* la langue de la nation, par un poète reconnu comme « artiste national (*Msanii wa Taifa) »* en 1987, pouvait-il recevoir son nom d'une langue régionale ?

N'y avait-il pas là une contradiction flagrante entre deux projets politiques, ou au contraire, l'information disponible étant trop limitée nous ne saisissions pas une dimension significative de la volonté de construction nationale telle qu'elle s'exprime dans la poésie de Mathias E. Mnyampala et qui fait qu'il a été sélectionné par des gouvernements successifs ?

Pour tenter de répondre à toutes ces questions préalables à notre interprétation politique, il nous a semblé convenable de nous rendre dans l'Ugogo afin d'y poursuivre notre recherche quant à la signification du terme *ngonjera* à la fois sur les plans linguistique, poétique ou anthropologique. Le terme intégré au *kiswahili* venait du *cigogo.* Il était probable qu'il aurait une ou plusieurs dénotations dans l'Ugogo et que les identifier nous ferait progresser dans l'étude du genre NGONJERA. Cette enquête de terrain n'avait pas été réalisée, à notre connaissance, avant cette étude. Une autre approche du genre serait par ailleurs d'en envisager, de manière rigoureusement analytique, la définition par la description des structures métrique et dialogiques des textes eux-mêmes. Cette approche formelle qui est la nôtre n'avait pas non plus été réalisée et, là encore, ses résultats, c'est à dire la description de la façon de faire de Mathias E. Mnyampala, pourraient avoir une signification politique. Il faudrait alors articuler ou intégrer ces deux faits : des structures de tel type d'une part et leur sélection par le politique d'autre part. Les *ngonjera* de l'UKUTA ont été sélectionnés en effet par le politique pour promouvoir, à la fois une langue, qui est le support de la contruction nationale, et une idéologie. La forme des *Ngonjera* de l'UKUTA, tout comme leur rapport avec l'Ugogo et des éléments culturels pré-existants véhiculeraient peut-être des modalités favorables à ce projet politique d'invention d'une nation swahilophone et socialiste. La projection officielle dans l'espace national swahilophone des *ngonjera,* si nous comprenons ce que sont les *ngonjera,* nous indiquerait peut être de quoi avait besoin le politique pour la réussite de son projet de construction nationale quand il sélectionne Mathias E. Mnyampala et ce genre NGONJERA comme artiste et poésie officiels à différents moments de l'histoire de la Tanzanie.

a. Définitions du nominal '*ngonjera*'

Le nominal *'ngonjera'* est un emprunt au *cigogo,* langue *bantu* de la région de Dodoma dans le centre de la Tanzanie, intégré au *kiswahili* par Mathias E. Mnyampala. A ce titre le nominal présente des définitions dans les deux langues et nous attacherons systématiquement à préciser de quelle langue il est question afin de ne pas entretenir une quelconque forme d'ambiguïté. Le nominal *'ngonjera',* comme un élément du lexique du *kiswahili,* a fait l'objet de quelques définitions ou commentaires. Nous allons commencer par la définition qu'en a proposé Mathias E. Mnyampala lui-même dans le premier livre des *ngonjera* de l'UKUTA.

a. La définition du genre NGONJERA par Mathias E. Mnyampala lui-même dans une composition inaugurale de genre NGONJERA

Comme il l'avait fait auparavant avec le genre MSISITIZO et le type MTIRIRIKO du genre SHAIRI dont il est l'auteur, Mathias E. Mnyampala va définir le genre NGONJERA dans un poème lui-même de genre NGONJERA. C'est le premier poème du livre I des *Ngonjera za UKUTA* « *ngonjera* de l'UKUTA » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6) intitulé *Ngonjera ni kitu gani* « Qu'est-ce que le *ngonjera* ».

La composition est un dialogue en vers de genre SHAIRI dans le courant classique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Elle ressemble fortement aux palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* que nous avons décrits ci-dessus si ce n'est que le dialogue ne se déroule pas entre des personnes réelles mais entre deux personnages de fiction.

Comme les palabres poétiques, le dialogue en vers de genre NGONJERA est introduit par une phrase de Mnyampala qui en définit le cadre et le contexte :

« Watu wengi huuliza, 'Ni nini maana ya ngonjera ?' Hivyo, kabla ya kuendelea na mashairi haya ya ngonjera na vidokezo vyake, ninaanza kwa kulijibu swali hilo »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 5)

« De nombreuses personnes demandent, 'Quel est le sens de *ngonjera* ?' Ainsi, avant de poursuivre avec ces poèmes de *ngonjera* et leurs conseils, je commence par répondre à cette question »

C’est un premier dialogue de genre NGONJERA entre deux personnages qui va répondre à la question du sens du mot ‘*ngonjera’.* Le personnage qui pose, comme nous, cette question se nomme *Mdadisi.* Son nom est construit sur la racine verbale *–dadisi* qui signifie en *kiswahili :*

« S'enquérir des nouvelles; surtout interroger sans discrétion, sonder qqn avec une insistance gênante, être à l'affût des nouvelles, le plus souvent avec un sentiment de malveillance. » (SACLEUX, C., 1939 : 160)

Ce personnage *Mdadisi* est donc, par son nom en tout cas, quelqu’un de trop curieux, un fouineur qui veut connaître le sens du mot *ngonjera.* Il ne le saura pas mais, le deuxième personnage, prénommé *Jawabu* ou « la réponse » va lui apprendre quelle est l’une des fonctions principales du genre NGONJERA. Les lecteurs se familiariseront par ailleurs avec la structure métrique et dialogique du genre au fur et à mesure de leur découverte de cette composition inaugurale. D’une certaine façon, l’ignorance qui entoure le sens du mot *ngonjera* a été initiée volontairement par Mnyampala lui-même qui a posé la question sans y répondre. Le fait que ce mot, non-traduit depuis ses acceptions originelles dans la langue maternelle de l’auteur, le *cigogo,* ne soit pas même signalé comme un emprunt. Ni pourquoi Mnyampala a souhaité utilisé ce mot à la signification inconnue. Cette mise en scène d’une présentation incomplète du nominal *ngonjera* ne pouvait manquer de susciter des interrogations sur le long terme qui allaient nous conduire quarante ans plus tard dans l’Ugogo.

Dans ce poème de genre NGONJERA, le genre est défini par sa fonction *didactique.* Le refrain présent à la fin de chaque strophe/*ubeti* de genre SHAIRI des répliques de *Jawabu* « la réponse » le dit :

« Maana yake ngonjera, ni mafunzo kwa shairi. »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6)

« Leur sens aux *ngonjera,* ce sont des leçons par la poésie. »

De là, le personnage de *Mdadisi* « le fouineur » va entrer lui-même dans le processus du *ngonjera* didactique et recevoir une leçon sur cette façon d’aborder le sens de *ngonjera* par le *ngonjera* lui-même. Comme dans les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* la fin du processus est, en cas de succès, un dissensus. Il y a en effet une divergence entre les

connaisances de *Mdadisi* « le fouineur » et de *Jawabu* « la réponse » quant au sens du mot *ngonjera.* Cette divergence s'apparente quant à la forme au conflit entre les opinions opposées qui peuvent donner naissance aux palabres. A la fin du premier *ngonjera,* les deux personnages sont d'accord car *Mdadisi* « le fouineur » partage maintenant les connaissances de *Jawabu* « la réponse » qui les lui a transmises. C'est ce consensus qui est né de la négociation d'une divergence par le dialogue, c'est à dire un dissensus (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-39), qui apparente les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* et ce *ngonjera.* La stricte analogie entre les structures métriques des deux genres renforce cette impression d'un « air de famille ».

Mdadisi « le fouineur » veut en savoir plus sur le contenu des enseignements du *ngonjera* et les réponses de *Jawabu* « la réponse » sont claires. Les *ngonjera* procurent à leur auditoire des enseignements *politiques :*

« MDADISI	Le fouineur
[...]	
Maana yake ngonjera, nambie nami nijue	Quel est leur sens aux *ngonjera,* dis-le moi que je sache
JAWABU	La réponse
Ni mafunzo kwa jamia, Ujamaa kuudura	Ce sont des leçons collectives, le socialisme [comme doctrine NDT] de le répéter
Siasa kuzingatia, tudhibiti barabara	La politique de garder en mémoire, que nous nous dirigions parfaitement
Usawa kuufikia, tofauti ni hasara	L'égalité de l'atteindre, différemment est une perte,
Maana yake ngonjera, ni mafunzo kwa shairi	Leur sens aux *ngonjera,* ce sont des leçons par la poésie.
[...]	

La Arusha Azimio, mabepari lawapora	D'Arusha la déclaration, les capitalistes elle les dépouille

[...] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 6)

Par un effet de contraste, le sens ou l'étymologie du mot *ngonjera* n'en deviennent que plus obscurs, tant la définition de la fonction didactique et politique du genre NGONJERA est claire. Le genre NGONJERA, dans cette première définition de Mathias E. Mnyampala a été conçu explicitement pour permettre de répéter les fondements de l'*Ujamaa* ou socialisme tanzanien et de les garder en mémoire. En particulier il s'agit d'enseigner le contenu de la déclaration d'Arusha de 1967, discours fondateur et programmatique de la politique dite *Ujamaa na kujitegemea* « socialisme et autosuffisance », dont le nom apparaît de manière tout à fait évidente dans le texte du personnage nommé *Jawabu* « la réponse ». Tout le sens du conflit qui animera certains *ngonjera* des deux livres est précisément de réduire l'ignorance ou l'opposition des personnages pour les conduire à une compréhension et une adhésion complète au programme socialiste *(Ujamaa),* sur le plan de la construction nationale notamment. Cette action pédagogique sera menée par des personnages militants ou qui sont en position de connaissance par rapport aux personnages précédents.

Enfin, *Jawabu* « la réponse » et *Mdadisi* « le fouineur », les deux personnages inventés par Mathias E. Mnyampala pour répondre à la question du sens du mot *ngonjera,* arrivent à la question de la paternité de ce genre. Mathias E. Mnyampala la revendique bien d'une certaine manière et se met en rapport avec l'UKUTA, cette association qui vise à la fois une diffusion des mètres classiques de la poésie swahilie pour propager la connaissance d'un *kiswahili* de qualité et la propagation de l'idéologie en vigueur au sommet de l'État :

« *JAWABU*	La réponse
Kazileta Mnyampala, wa UKUTA kazichora	Et il les a apportés Mnyampala, de l'UKUTA il les a dessinés »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 6)

C'est bien à un genre nouveau que nous avons affaire et, suivant les mots-mêmes de Mnyampala, c'est Mathias E. Mnyampala qui en a dessiné ou inscrit les vers sur le papier. C'est une poésie officielle et elle a rapport à l'UKUTA, l'association nationale des poètes qui a en charge une partie du volet linguistique de la construction nationale tanzanienne : la diffusion des formes élaborées de la langue swahilie pour augmenter l'estime de soi et l'adhésion du public et la propagande idéologique. Cependant le personnage *Mdadisi* « le fouineur », malgré son nom connoté négativement n'a pas insisté plus avant sur l'étymologie du mot *ngonjera.* Pourquoi prendre un mot du *cigogo ?* Que signifie-t-il dans cette langue ? N'y avait-il pas le terme en *kiswahili* ? Ces questions peuvent avoir une signification politique et compléter ce que l'auteur nous a déjà livré volontairement comme éléments de réponse. Nous allons donc poursuivre notre recherche sur le sens du mot *ngonjera* en *cigogo* et en *kiswahili.*

b. *La signification du nominal* ngonjera par d'autres auteurs

D'autres se sont posés la question de la signification du nominal *ngonjera*. Dans le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard), nous constatons d'abord que l'entrée *ngonjera* existe, ce qui témoigne à l'évidence d'une intégration du mot *cigogo* au *kiswahili.* Le nominal présente deux significations : il s'agit d'une part de « poésies dialoguées en vers entre deux ou plusieurs personnes » (TUKI, 2004 : 308). Nous retrouvons donc deux traits de définition observés dans le premier *ngonjera* inaugural de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6). Le trait de définition métrique se présente dans le terme « *mashairi »* utilisé dans la définition en *kiswahili.* Ce terme désigne à la fois des « poésies » en général mais des poésies « en vers ». C'est de cette façon générale que nous avons traduit la définition en français. De manière plus spécifique le terme désigne aussi des poésies de genre SHAIRI ou une composition unique faite d'une suite de strophes de genre SHAIRI. Cette acception spécifique correspond également au *ngonjera* qui inaugure le genre par le genre lui-même où chaque strophe/*ubeti* est strictement conforme au mètre classique du genre SHAIRI. D'autre part, le deuxième trait définitoire est celui d'une structure dialogique. Le terme swahili employé dans la définition du dictionnaire est « *kujibizana »* soit « se répondre

réciproquement ». Le premier sens du mot dans le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) est une définition par la structure métrique et dialogique des poèmes du genre SHAIRI.

Le nominal *ngonjera* possède un second sens en *kiswahili.* Il est défini par un seul mot dans le dictionnaire : « *ubishani »* (TUKI, 2004 : 2008). Nous retrouverons de nombreux nominaux dérivés de la racine verbale *–bisha* qui signifie « faire opposition, contredire » (LENSELAER, A *et al,* 1983 : 47) comme propositions d'une définition ou d'une traduction depuis le *cigogo* du nominal *ngonjera.*

Le dictionnaire de Sacleux donne une description plus détaillée du sens de la racine *–bisha* lorsqu'elle vient caractériser une action qui relève du domaine de la parole :

« Louvoyer, épiloguer, prendre des détours, se servir de circonlocutions (b. -katika manèno); plaisanter, railler; prendre la contre-partie, faire ou soutenir le contraire que ce que qqn veut ou dit; contredire qqn; prendre les paroles de qqn dans un sens détourné, les détourner de leur sens obvie ; berner qqn, le rendre ridicule, lui appliquer des épithètes à double entente. »

(SACLEUX, C., 1939 : 109)

C'est toujours la dimension polémique des *ngonjera* qui est caractérisée ici. Comme les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi),* les *ngonjera* semblent être mûs par le conflit, mais en vue du consensus. Le nominal particulier *ubishani* qui est proposé comme définition dans le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) signifie : « polémique ; controverse » (MADAN, A. *et al*, 1939 : 115). Les *ngonjera* présentent donc une dimension agoniste ou polémique.

Ceci pourrait apparaître en contradiction avec la perception de C.L. Ndulute pour qui Mathias E. Mnyampala et son genre NGONJERA sont le *«* porte-voix *(kipaza sauti) »* du régime (NDULUTE, C., L., 1985). La propagande est en effet différente de la controverse en ce qu'elle constitue un monologue. Si Mnyampala relaie le discours officiel, ce qu'il revendique dans sa propre définition du terme *ngonjera (vide supra)* et ce que le politique lui reconnait également comme une vertu de son engagement au service de la construction nationale, il ne peut y avoir de polémique. Ceci s'observe pourtant dès le premier *ngonjera* de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6). Il n'y a, à proprement parler, ni controverse, ni polémique entre les personnages de *Mdadisi* « le fouineur » et de *Jawabu*

« la réponse ». Mais il y a une forme de tension du fait du différentiel de connaissances entre le premier personnage qui ignore le sens du nominal *ngonjera* et *Jawabu* « la réponse » qui consent à lui enseigner au fil de leur dialogue didactique.

La définition par la « controverse *(ubishani) »* du nominal *ngonjera* en *kiswahili sanifu* (standard) est l'une des facettes des objets dénotés par ce terme. L'autre est celle d'aller ensemble vers un consensus, quel qu'il soit, réception acceptée d'une connaissance, solution à une querelle, *etc.* C'est ce que nous apprendrait Mary Mangwela, veuve de Mathias E. Mnyampala et également femme de lettres à qui Mugyabuso Mlinzi Mulokozi a posé la question du sens du mot *ngonjera* dans son enquête de terrain sur la poésie d'expression swahilie :

« According to Mary, the word ngonjera *is from Kigogo and it means 'moving together'* (kuambatana, kwenda pamoja). »

(MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 47)

« Selon Mary, le mot *ngonjera* vient du *kigogo* et il signifie 'bouger ensemble' (s'accompagner réciproquement, aller ensemble) »

C'est une deuxième facette des *ngonjera* qui représentent un mouvement collectif des participants à ce dialogue, et par ce type de dialogue, vers une solution négociée, une forme de consensus. Cette définition du terme n'est ni étymologique, ni fondée sur les usages linguistiques du terme en *cigogo,* mais elle isole une modalité fondamentale du processus que semblent être les *ngonjera.*

En réunissant les deux traits définitoires des *ngonjera,* la controverse et le fait d'aller ensemble, nous retrouvons les deux caractéristiques des palabres traditionnels ou des palabres poétiques que nous avions déjà entraperçues. Comme paradigme politique, nous retrouvons aussi, quasiment mot à mot, dans des textes qui n'ont pourtant que peu de raisons d'avoir communiqué en raison de leurs langues d'écriture et de leurs diffusions mutuellement confidentielles, l'interrogation de Jean-Godefroy Bidima sur ce qu'il nomme « la palabre », au féminin singulier :

« Si le conflit ne peut être éliminé, comment vivre ensemble avec ? » (BIDIMA, J.-G., 1997 : 37)

C'est précisément le processus de la palabre qui constitue la réponse à cette question politique fondamentale. Chez cet auteur, mais aussi dans les définitions du nominal *ngonjera* que nous avons pu rencontrer jusqu'à alors, la palabre mène au dissensus comme possibilité du vivre ensemble du fait de ce mouvement paradoxal résultant de la progression collective sur une base conflictuelle ou polémique.

Identifier et caractériser la ou les palabres par l'un ou l'autre de ces aspects : conflit ou consensus, c'est les priver, de l'autre aspect nécessaire au déroulement du processus. Pour éviter cet écueil, Bidima forge ce néologisme qui prend en compte les deux dimensions de la palabre, il s'agit du « dissensus » (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-39).

Nous constatons d'ores et déjà que les *ngonjera* et les palabres (« *malumbano »* en *kiswahili*) poétiques ou politiques entretiennent des relations fortes de ressemblance. Cependant Mathias E. Mnyampala lui-même, n'a pas voulu donné le sens du terme *ngonjera* en *cigogo,* ni les raisons qui l'on conduit à faire rentrer un nom *cigogo* dans la langue swahilie. Que signifie ce mot *ngonjera* en *cigogo ?* Mwangomango avait aussi remarqué dans son article « *Ngonjera za Ushairi », « Ngonjera* poétique » une analogie forte entre les palabres et les *ngonjera.* Il faisait part également du caractère traditionnel de chants de la région de Mbeya nommés « *Ikilumba* » où les chanteurs se répondent tour à tour dans des « chants dialogués *(nyimbo za kujibizana)* » (MWANGOMANGO, TSM, 1971). Nous reconnaissons dans ce nominal « *Ikilumba* » la même racine -lumb- qu'avec les *malumbano* « palabres » du *kiswahili* ce qui pourrait indiquer que ces chants *ikilumba* comportent une dimension de négociation collective comme les palabres. Mwangomango envisageait deux hypothèses quant à la genèse de la forme poétique dialoguée des *ngonjera* de Mnyampala. La région de Mathias E. Mnyampala pouvait connaître des chants du même type que les *Ikilumba* de Mbeya qui auraient inspiré l'auteur pour la production du genre NGONJERA. Mais il aurait pu aussi s'inspirer plus probablement des chants de M. Makongoro, par leur côté « révolutionnaire *(kimapinduzi)* » et « leur caractère didactique *(jinsi ya kuelimisha)* » (MWANGOMANGO, TSM, 1971). Ndulute reprend également cette hypothèse d'une relation génétique entre les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala et les chansons de M. Makongoro en la considérant comme plausible (NDULUTE, C., L., 1985). Mwangomango concluait quant à lui son chapitre consacré à l'origine des *ngonjera* de Mnyampala sur une position moins affirmative :

« Mpaka sasa hatujui dhahiri vipi Mnyampala alizibuni Ngonjera. »

(MWANGOMANGO, TSM, 1971)

« Jusqu'à présent nous ne savons pas de manière claire la façon dont Mnyampala a inventé les *Ngonjera*. »

Les hypothèses prudentes de Mwangomango correspondaient pourtant avec ce que nous savions des *ngonjera.* Elles ne nous semblaient présenter, sur le plan scientifique, qu'un déficit dans le passage à l'acte. Pourquoi ne pas les vérifier, aller dans les régions concernées et tester à l'épreuve du terrain le degré de ressemblance entre les *ngonjera* de Mnyampala et des objets culturels locaux ? Pour comparer, il fallait aussi disposer d'une description formelle rigoureuse des *ngonjera :* sur le plan de la métrique, car ce sont des poèmes en vers et non des chants, et sur le plan de la structure dialogique. Ces descriptions viendraient s'ajouter aux connaissances des caractéristiques thématiques des *ngonjera* et permettre une comparaison avec d'autres objets décrits suivant les mêmes méthodes. Mais plutôt que de chercher à Mbeya ou dans les chansons de lutte anticoloniale de M. Makongoro des précurseurs du genre *ngonjera,* ne convenait-il pas mieux d'aller voir en priorité ce qu'il en était à Dodoma dans l'Ugogo, la région natale de Mathias E. Mnyampala d'où vient le nom-même de ce nouveau genre NGONJERA de la poésie d'expression swahilie ?

L'article de Mwangomango nous apportait cependant une information importante : les *ngonjera* entraient en résonance avec de nombreuses pratiques culturelles pré-existantes de régions différentes de Tanzanie. Ce caractère partagé, à supposer que nous puissions le définir plus précisément, ne pouvait manquer d'être utile dans le processus de construction nationale. En *kiswahili* et dans la poésie d'expression swahilie, nous retrouvions également, cet « air de famille » entre les *ngonjera* et les *malumbano ya ushairi* ou « palabres poétiques ». Il nous apparaissait de manière évidente, à la lecture du corpus des archives Mnyampala, que l'existence de ces palabres en vers dans la poésie d'expression swahilie classique était connue de Mnyampala. Certains de ces palabres poétiques avaient même fait l'objet d'une réappropriation et d'une recomposition par Mnyampala dans la visée politique de la démonstration de l'unité nationale fondée sur la langue poétique swahilie et le dissensus inter-tanzanien qui vient après le déroulement des palabres. Nous pensions donc voir un précurseur des *ngonjera* dans ces palabres poétiques.

Mwangomango envisageait aussi cette hypothèse de l'origine swahilie des *ngonjera* de Mnyampala sans la départager de celle d'une origine ancestrale liée aux chants traditionnels :

« Haijulikani kama Ngonjera zilibuniwa au zilizingiriwa kutokana na nyimbo za asili au utongoa wa mashairi wa zama za akina Muyaka. »

(MWANGOMANGO, TSM, 1971)

« On ne sait pas si les *Ngonjera* ont été inventés ou délimités depuis les chansons ancestrales ou une explicitation des poèmes du temps de Muyaka [c'est à dire la poésie classique swahilie du XIXème siècle NDT] »

En ce qui concerne la poésie classique, notre approche descriptive, favorisée par notre découverte des archives complètes de Mathias E. Mnyampala, a tendance à confirmer pleinement cette hypothèse. La façon dont cette hypothèse était rédigée avec des termes techniques[67], qui supposent un objet pré-existant d'où l'on abstrait des caractéristiques en vue de créer un nouveau genre *ex materia,* pouvaient d'ailleurs indiquer que l'auteur avait déjà son idée sur la question. Le poète Muyaka bin Haji (1776-1840) de Mombasa n'avait-il pas rédigé un dialogue en vers entre deux personnages, exactement comme les *ngonjera* de Mnyampala ? L'un des personnages était le poète lui-même qui expliquait à son esclave pourquoi il lui avait « emprunté » sa femme (MULOKOZI, M., M., 1974). Mais si les *ngonjera* de Mnyampala pouvaient provenir de manières d'écrire déjà connues de la poésie classique d'expression swahilie et du monde swahili, il nous restait à éclaircir la question de l'Ugogo.

Le dialogue du maître et de l'esclave de Muyaka, apparaissait par ailleurs comme une forme des palabres didactiques où le conflit entre les deux personnages allait se mouvoir vers une forme de dissensus fictionnel. Considéré comme une illustration d'un système politique, le dialogue constituait une justification de l'esclavagisme auprès de l'esclave mais aussi des lecteurs du poème qui devaient être des « nobles *(waungwana)* ». Les *ngonjera,* comme propagande intentionnelle d'un autre système politique, le socialisme/familialisme (*Ujamaa),* ne devaient-ils pas jouer des effets de ce dissensus fictionnel pour convaincre leurs lecteurs comme l'avait fait Muyaka un siècle et demi auparavant dans une forme non-standard du *kiswahili ?*

Les précurseurs du genre *ngonjera* restaient à être retracés avec plus de précision en ayant à l'esprit que l'exhaustivité n'est pas possible à atteindre en cette matière. L'institution des palabres représentait déjà un dénominateur commun inter-ethnique qui, de Mbeya à la côte de l'océan indien trouvait de multiples traductions locales. De là, si notre hypothèse se confirmait dans l'Ugogo d'une analogie entre les *ngonjera* de l'UKUTA de Mathias E. Mnyampala et les palabres traditionnels des *Wagogo* et de nombreux autres peuples ou groupe ethnique d'Afrique de l'Est, une efficacité politique considérable serait inscrite dans le genre officiel NGONJERA. Le nouveau genre NGONJERA conduirait peut-être à confirmer simultanément les deux hypothèses de Mwangomango. Nécessairement lié au *kiswahili,* la langue de la construction nationale, il serait apparenté aux palabres poétiques des Swahilis de l'époque classique. Mais ces palabres se rattachant à une institution distribuée de manière plus étendue et générale dans les sociétés d'Afrique de l'Est, nous pourrions leur retrouver de nombreux autres précurseurs. En particulier dans les sociétés africaines qui connaissent les palabres comme une « juridiction de la parole » (BIDIMA, J.-G., 1997) et qui reproduisent cette institution dans des formes culturelles liées à l'art, à l'oralité en représentation comme les chants *Ikilumba* de Mbeya, où à l'écrit comme les dialogues en vers composés par les poètes swahilis.

c. Résultats de l'enquête menée dans l'Ugogo avec Charles Mathias Mnyampala

Mathias E. Mnyampala vient de l'Ugogo et le mot *ngonjera* est un mot de sa langue maternelle, le *cigogo*. Sur le plan linguistique, nous ne pouvions pas être satisfaits par les réponses précédentes à la question du sens du nominal *ngonjera* en *cigogo*. Nous étions à la recherche de la signification d'un terme et nous obtenions exclusivement des réponses quant à la signification de certains aspects du ou des objets, matériels ou immatériels, auxquels le nominal *ngonjera* faisait référence. C'est le cas de la définition de Mathias E. Mnyampala des *ngonjera* comme des « enseignements par la poésie *(mafunzo kwa shairi)* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 5-6) qui nous donne une fonction ou un objectif de ses poèmes de genre NGONJERA mais pas le sens du terme lui-même, quelle que soit la langue. C'est le cas aussi de la définition proposée, suivant Mugyabuso M. Mulokozi qui la rapporte, par Mary Mangwela Mnyampala : le sens de *ngonjera* réside dans le fait « d'aller ensemble

(kwenda pamaja) » (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 47). Ceci indique une modalité d'exercice d'un processus nommé « *ngonjera »* mais pas le ou les contenus conceptuels du terme*.* Ces définitions pouvaient se rapprocher d'une définition en extension, c'est à dire de la définition d'un terme par les objets qu'il désigne. Indirectement, c'était du processus des palabres dont les définitions précédentes nous parlaient.

Mais en l'absence d'une étymologie claire et fondée sur des exemples en *cigogo,* le sens du terme *ngonjera,* que ce soit d'ailleurs en *kiswahili* ou en *cigogo,* ne nous semblait pas bien assuré. Comment fonctionnait le mot *ngonjera* dans le système de la langue *cigogo* ? Avions-nous affaire à un nom ? A un verbe ? Quels étaient les mots apparentés à ce terme mais aussi ses usages en *cigogo* ? L'absence de réponse à ces questions relevant pourtant du début d'une démarche linguistique ne pouvait que justifier une enquête dans l'Ugogo. Les résultats qui suivent ont été produits en 2009 à Dodoma. Nous sommes partis avec une certaine façon de concevoir le problème de la signification du terme *ngonjera,* et donc de poser les questions en nous focalisant sur la linguistique descriptive. Cependant, c'est le deuxième fils de Charles M. Mnyampala qui a constitué la base exclusive de notre information. Nous n'avons pas mené *stricto sensu* une enquête où nous aurions identifié plusieurs locuteurs ou locutrices du *cigogo* en vue d'un début de description linguistique du *cigogo.* Ceci aurait sans aucun doute été utile à notre projet mais sortait très nettement des possibilités qu'un délai limité dans le temps nous réservait. Entretenant une bonne relation avec Charles M. Mnyampala depuis notre découverte et notre numérisation à domicile des archives de son père qu'il conservait depuis quarante ans, notre démarche a été plus personnelle et informelle. Nous avons d'abord procédé à des discussions avec lui au sujet de la signification du terme *ngonjera* en *cigogo.* Nous lui avons expliqué ce qui n'était pas satisfaisant selon nous dans les réponses disponibles. Nous recherchions des exemples de phrases en *cigogo* où le terme *ngonjera* apparaissait afin de le définir *in situ*. Dans un deuxième temps, Charles M. Mnyampala est parti, seul, consulter d'autres personnes et effectuer ses propres recherches. Dans un troisième temps, nous avons filmé ses réponses dans deux entretiens en *kiswahili* avec lui. Enfin, nous avons transcrit intégralement nos entretiens puis avons traduit le *kiswahili* en français, laissant le *cigogo* tel quel car il était traduit en *kiswahili* par Charles M. Mnyampala (*Cf* B. TT_cmm1 *et* TT_cmm2). Effectuant cette dernière opération à Dodoma, nous avons pu demander des précisions à Charles M.

Mnyampala sur différents points abordés ou non dans ces entretiens. Nous avons précisé ci-dessus notre méthodologie qui relève d'une phase exploratoire sur le plan linguistique. Les résultats mériteraient certainement d'être complétés, en priorité la nature des sources d'information de Charles M. Mnyampala qui n'est pas connue de nous. Nous devons aussi préciser, au delà de l'anecdote, que Charles M. Mnyampala a fait des études puis a poursuivi toute sa carrière dans la police tanzanienne. Il a occupé à la fin de sa carrière la fonction de *Mkuu wa Polisi* (commissaire de police) de la région de Mtwara, sur la côte à l'extrême Sud de la Tanzanie. Retraité, il est retourné vivre dans sa région d'origine avec pour projet d'ouvrir un musée Mathias E. Mnyampala et de faire publier des textes des archives. La publication de la biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011) est le premier résultat de cette démarche. Le manuscrit de ce livre était resté inédit pendant plus de quarante ans et l'était encore lorsque nous avons rencontré Charles M. Mnyampala en 2007. Charles M. Mnyampala avait donc très bien compris ce qu'était un chercheur comme nous, ce que nous souhaitions connaître et quel intérêt nous pouvions présenter pour lui, en particulier le projet de perpétuer la mémoire *(kumbukumbu)* de son père à l'international. Nous avions conscience de ce biais méthodologique et n'avions pas d'autre choix que de faire avec. Ce choix était d'ailleurs très loin d'être douloureux en raison de la multitude d'informations que nous n'aurions jamais obtenues sans Charles M. Mnyampala, en premier lieu les archives de son père. Charles M. Mnyampala avait tous les moyens disponibles pour mener à bien une enquête. Sa formation de policier pouvait l'influencer, éventuellement lui ouvrir des portes, tout comme sa filiation. Nous avions constaté en travaillant avec lui en 2010 à Dar es Salaam, à la recherche des fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de documents d'archives supplémentaires sur son père, qu'il s'était donné les moyens d'effectuer une recherche de type universitaire. Mêmes imparfaits du fait de notre choix de ne retenir qu'une seule source de qualité, les résultats atteints nous semblent pourtant conduire à une meilleure compréhension de la signification du mot *ngonjera* en *cigogo* et, de là, de l'invention du genre NGONJERA en vue d'une interprétation de sa sélection par le politique comme une poésie officielle.

Le mot *ngonjera (cigogo)* et l'institution des palabres chez les *Wanyaugogo* de la région de Dodoma

Les résultats de l'enquête de Charles M. Mnyampala conduisent à cette première et importante connaissance : le nominal *ngonjera* (*cigogo)* désigne l'institution des palabres traditionnelles dans le dialecte des *Wanyaugogo.* Le *cigogo* est un continuum dialectal. C'est du dialecte de la région de Dodoma d'où son père a tiré ce nominal pour le porter à l'échelon national dans le *kiswahili sanifu* (standard) (*Cf* annexe B. TT_cmm2). Le *kiswahili* possède le nominal « *malumbano »* pour désigner cette même institution que sont les palabres. Mathias E. Mnyampala a donc emprunté un nom à sa langue maternelle pour baptiser le nouveau genre poétique NGONJERA et l'emprunt du nom *ngonjera (cigogo)* pour désigner les palabres n'est pas justifié par une carence lexicale dans la langue d'accueil de l'emprunt.

Les palabres ou « *ngonjera »* (*cigogo*) se déclinent en des variantes spécifiques, qui ont leurs propres noms, suivant les types d'affaires négociées dans ce processus judiciaire collectif. Charles M. Mnyampala nous a donné deux exemples de palabres (*Cf* annexe B. TT_cmm2). Les palabres dénommés « *uigumi »* (*cigogo*) ont pour objectif la négociation de la dot. La fixation du prix suppose un moment de tension et est bien un dissensus. C'est à dire que les deux familles vont s'opposer l'une à l'autre à tour de rôle dans une controverse, un conflit, qui aboutit à un consensus. Cette définition des palabres *uigumi* qui rejoint la théorie du dissensus de Bidima (BIDIMA, J.-G., 1997 : pp 37-39) est celle de Charles M. Mnyampala dont nous reproduisons un extrait trilingue de l'entretien (*Cf* pour l'entretien intégral, annexe B, Dodoma (2009) : TT_cmm2) :

« [...] *sasa katika kujadiliana kuhusiana na mahali inaweza kuwa pande hizo mbili zinasema na wanapojadiliana huyu anapinga na huyu naye anapinga katika ubishani maanake 'ngonjera' ni ubishani kama tulivyosema hapo mwanzo katika ubishani huu waheshimiwa wanakubaliana kwamba mahali itolewe kiasi gani lakini baada ya mvutano wa muda kadhaa mrefu. Ndiyo maana wakasema ilivyo wakiwa katika upande wa 'ngonjera' ule ubishani wa pande zote mbili ni 'ngonjera' ambayo hiyo 'ngonjera' kawaida katika kumalizia watakuwa wamekubaliana sio ubishani ambao hauna kutokubaliana. »*

« [...] à présent, dans la négociation au sujet de la dot. Il arrive que quand les deux parties s'entretiennent : l'un s'oppose à ce qui est dit et l'autre s'oppose aussi dans une controverse. Le sens de '*ngonjera'* est controverse comme nous l'avons dit au début . Dans cette controverse, les dignitaires s'accordent sur le montant de la dot mais après une tension d'un temps d'une certaine longueur. C'est le sens et ils parleront de la façon dont cela se passera dans le '*ngonjera'*. Cette controverse entre toutes les deux parties est le '*ngonjera'* qui, le '*ngonjera'*, a pour habitude de se terminer sur un accord. Ce n'est pas une controverse qui n'a pas d'accord. »

Dans cette définition en *kiswahili* du processus des palabres *uigumi (cigogo)* faite par Charles M. Mnyampala, le processus général des palabres est désigné par le terme « *ngonjera »* (*cigogo*). Les deux éléments du dissensus sont analysés et identifiés en *kiswahili.* Le conflit qui anime les palabres est nommé « *ubishani » (kiswahili),* c'est à dire « la controverse, la polémique » (MADAN, A. *et al*, 1939 : 115) et l'horizon de résolution par le consensus vers lequel ces palabres se meuvent est désigné par un verbe conjugué : *« wamekubaliana » (kiswahili)* que nous pouvons traduire littéralement par « ils se sont mis d'accord (réciproquement) ».

Le deuxième exemple de *ngonjera (cigogo)* ou de palabres des *Wanyaugogo* de la région de Dodoma donné par Charles M. Mnyampala intervient dans le cas des décès. Le nom de ce type de palabres est « *kuikula* » *(cigogo).* Les familles des parents du défunt entrent en palabres dans un processus également conflictuel et contradictoire au sujet des causes de la mort de la personne et elles atteignent normalement un consensus qui met un terme aux palabres. Ce consensus qui est le fruit d'une dynamique collective d'opposition correspond à nouveau au dissensus caractéristique des palabres considérés de manière générale et est clairement exprimé et analysé par Charles M. Mnyampala (*Cf* pour l'entretien intégral annexe B, Dodoma (2009) : TT_cmm2) :

« CHARLES :

- Kuna nyingine ambayo katika aina hiyo hiyo lakini hii ni ya masikitiko inaitwa 'kuikula' hii inatendeka wakati kuna msiba.

MATHIEU :

- *Ni 'ngonjera' pia ?* »

« CHARLES :

- Il y a un autre exactement de la même sorte mais c'est triste. Il s'appelle '*kuikula'*. Il se fait lorsqu'une catastrophe [un décès accidentel ou non NDT] s'est produite. »

MATHIEU :

- C'est un '*ngonjera*' aussi ? »

« CHARLES :

- *Ee ni 'ngonjera' kwa sababu wanapokuwa katika msiba wanajadiliana huyu marehemu amefariki hivi. Na upande wa kiume na upande wa kike wanajadili wanaelezana mpaka wanaafikiana kwamba jambo hili limetokea hivi. Kwa hivyo vile vile inazungumziwa katika upande wa … wa msiba.* [...] *marehemu alikuwa kwenu alikuwa je ? amefariki kwa sababu gani ? wanaulizana mpaka wanakubaliana basi wanakuwa wanaathirika pamoja katika … katika majonzi ya msiba huo. Kwa hiyo nikizungumza katika hali halisi yote haya ni mabishano au kwa ujumla ni mabishano bishana lakini katika mabishano yao ambayo yanakuwa na usuluhisho na baadaye wanakuwa pamoja. »*

« CHARLES :

- Bien sûr, c'est un '*ngonjera'* parce que lorsqu'ils se trouvent frappés par le sort, ils débattent au sujet de la façon dont a disparu le défunt. Et du côté masculin [la famille du père du défunt NDT] et du côté féminin [la famille de la mère du défunt NDT] ils débattent, ils s'expliquent réciproquement jusqu'à ce qu'ils soient d'accord sur la façon dont s'est produite cette affaire. Par conséquent, ceci est discuté comme cela dans le cas de… d'une catastrophe [...] le défunt était chez vous. Comment se portait-il ? Pour quelle raison est-il décédé ? Ils se posent des questions jusqu'à ce qu'ils soient d'accords. Bon, ils deviennent ensemble affectés par… par la tristesse de cette catastrophe. De là, à dire vrai ce sont des

différends tout cela ou, en somme ce sont des différends, avoir une controverse mais dans leurs débats il y a une issue et ensuite ils deviennent ensemble. »

A nouveau la notion de conflit, qui est le moteur des palabres, est exprimée en *kiswahili* par un dérivé de la racine verbale *–bisha* dont le sens concret est de « cogner sur quelquechose » puis par extension de « s'opposer à, contredire, railler, discuter » (LENSELAER, A., 1983 *et al :* 47). Ici c'est un nominal pluriel qui est employé pour décrire le conflit, *mabishano* qui peut tout aussi bien désigner des « discussions » que des « différends, des disputes » (LENSELAER, A., 1983 *et al :* 47). Le sens sous-jacent de se cogner contre l'autre, de s'opposer à lui, demeure. L'opposition, quand elle est verbale, peut se produire suivant des modalités et des objectifs variés : dans des débats contradictoires, des disputes mais aussi dans des jeux de plaisanteries où l'on tourne en dérision la parole de l'autre ou lui attribue un autre sens. Ce moteur agonistique du dialogue, seul, ne ferait pas des palabres. Il est nécessairement accompagné d'une volonté de progresser collectivement vers une solution, une issue, *« usuluhisho » (kiswahili)* et un devenir de réconciliation du groupe qui se traduit dans l'explication de Charles M. Mnyampala par le fait qu'« ils deviennent ensemble », *« wanakuwa pamoja » (kiswahili)*.

L'horizon et le but des palabres est de restaurer l'harmonie du groupe lorsque ce dernier connait un conflit ou des discussions. Charles M. Mnyampala va utiliser cette caractéristique fondamentale des palabres pour faire le lien avec la définition du sens du mot *ngonjera* donnée par sa mère, Mary Mangwela Mnyampala, comme réponse à Mugyabuso Mlinzi Mulokozi qui enquêtait dans l'Ugogo. N*gonjera* signifie « aller ensemble *(kwenda pamoja) »* (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 47). C'est la signification que reproduit Charles M. Mnyampala :

« *Ndiyo maana hata wakati mwingine hii ngonjera inaweza kusemwa kwamba ni « kwenda kwa pamoja ». Kwamba wanapo kweli wapo katika hali pamoja katika mabishano baadaye wanakuwa pamoja kwa hivyo wanakuwa wamekwenda kwa pamoja. Kwa hiyo hiyo ni ya tatu kwamba ni ngonjera ni kwamba kwenda kwa pamoja. »*

(*Cf* Annexe B, Dodoma (2009): TT_cmm2)

« C’est pour cette raison qu’une autre fois le *ngonjera* peut être qualifié « d’aller ensemble ». Qu’ils se trouvent vraiment dans un état d’unité dans les disputes et qu’après ils deviennent ensemble, de là ils allaient ensemble. De la sorte, la troisième [définition NDT] de *ngonjera* est d’aller ensemble. »

Nous avions insisté sur cette définition auprès de Charles M. Mnyampala en en soulignant le caractère partiel. Il la réintègre et la réhabilite donc dans ses exemples étant donné que cette dernière, pour partielle qu’elle soit, décrit les palabres par l’un de leurs aspects, celui de leur devenir collectif vers la réunion du groupe.

Les palabres, qu’ils soient désignés par les nominaux *ngonjera* (*cigogo*) ou *malumbano (kiswahili)* comprennent trois dimensions lorsque nous les considérons comme une institution sociale : agonistique, procédurale et télique. La dimension agonistique est celle du conflit qui met en branle et anime les débats. La dimension procédurale des palabres réside dans le fait d’avancer ensemble malgré le fait de s’opposer simultanément. La dimension télique est le but et l’horizon des palabres : le consensus, l’accord, la réconciliation ou une solution au conflit. Pourtant, comme nous l’a déjà rappelé Charles M. Mnyampala *(vide supra),* le mot *ngonjera (cigogo),* pris dans ses usages courants va désigner l’ensemble du processus des palabres par sa seule dimension agonistique.

Le mot *ngonjera (cigogo)* comme synonyme de la lutte

Charles M. Mnyampala va nous donner trois exemples de phrases courantes en *cigogo* où apparaît le mot *ngonjera,* comme un nom ou comme un verbe. Les séquences où Charles M. Mnyampala prononce les deux premières phrases puis les traduit en *kiswahili* ont été filmées dans la première séquence vidéo puis transcrites et traduites en français par nos soins (*Cf* Annexe B. TT_cmm1). La troisième phrase d’exemple n’a pas été filmée mais Charles M. Mnyampala l’annoncait dans son entretien. Nous lui avons donc demandé en dehors de l’enregistrement et la joignons également à notre analyse. Nous constatons que les trois traductions données par Charles M. Mnyampala du mot *ngonjera (cigogo)* en *kiswahili* utilisent des dérivés de la racine verbale *–bisha.* C’est donc elle qui nous semble

indiquer le sens premier du mot *ngonjera (cigogo)* et nous avons fait un recensement de ses significations et dérivations dans divers ouvrages lexicographiques.

La première phrase d'exemple comporte le mot *ngonjera (cigogo)* comme un nominal avec pour traduction swahilie le nominal *ubishi,* soit « résistance, opposition, esprit de contradiction » en français en synthétisant les entrées de plusiseurs dictionnaires (*idem*). Charles M. Mnyampala nous propose l'exemple et un découpage mot à mot en *kiswahili,* c'est à dire qu'il tient simultanément le rôle de l'informateur et du linguiste. Tandis que nous-mêmes tenons celui du chercheur, du transcripteur et du traducteur (*Cf* Annexe B, Dodoma (2009) : TT_cmm1) :

cigogo et kiswahili :

« 'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'[68]. *Akiwa na maana hivi : « Vipi, unapoambiwa, hausikii una ubishi tu ». Nichukue lile la kwanza* ***'nthaule'*** *maanake « vipi »* ***'walalonjelwa'*** *« unapoambiwa »,'* ***siulihulika'*** *« hausikii », '****wina ngonjera du' «*** *una ubishi tu. »*

cigogo et français :

« ***'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'.*** Qui a ce sens [en *kiswahili* NDT] : « Comment ? Lorsque l'on te dit quelque chose, tu n'écoutes pas, tu as un esprit de contradiction seulement ». Je prends le premier [mot NDT] ***'nthaule'*** son sens est « comment », ***'walalonjelwa'*** « lorsque l'on te dit quelque chose », ***'siulihulika'*** « tu n'écoutes pas », ***'wina ngonjera du'*** **«** tu as un esprit de contradiction seulement ».

Le deuxième exemple comporte le verbe à l'infinitif *kungonjera (cigogo)* que Charles M. Mnyampala traduit par *kunibishia (kiswahili),* c'est à dire par un autre verbe à l'infinitif. Le verbe swahili signifie « de me contredire » à l'infinitif où un affixe objet de la première personne du singulier « *ni »* est inséré directement dans le module verbal. Pour ce faire la racine -*bish*- est pourvue d'une extension applicative -*i*- qui précède immédiatement sa voyelle thématique -*a* (-> -*bish*-*i*-*a*). Nous voyons de par la syntaxe des deux phrases que le verbe *cigogo* signifie « contredire », il n'y ni extension applicative, ni affixe objet dans cette forme verbale. L'identité de la personne à qui est apportée la contradiction, en l'occurrence la première personne du singulier, est indiquée en dehors du verbe par ce qui nous apparaît

comme une forme de pronom personnel, *ane* « moi » *(cigogo)*. Il y a donc une légère différence syntaxique entre les deux phrases mais le mot *ngonjera* reste bien en relation constante en *kiswahili* avec le champ sémantique de la racine *–bisha* « contredire, s'opposer » et de ses dérivés (*Cf* Annexe B. TT_cmm1) :

cigogo et kiswahili :

***« 'ulecee kungonjera ane'** maana yake kwamba « acha kunibishia mimi ». **'Ulechee'** maanake « acha », **'kungonjera'** « kunibishia », **'ane'** « mimi » »*

cigogo et français :

« ***'ulecee kungonjera ane'*** son sens est « arrête de me contredire moi ». ***'Ulechee'*** son sens « arrête », ***'kungonjera'*** « de me contredire », ***'ane'*** « moi ». »

Le dernier exemple nous a été communiqué hors enregistrement, ici le verbe conjugué *wakingonjera (cigogo)* correspond à un verbe conjugué de la même manière en *kiswahili* mais pourvu d'une extension syntaxico-sémantique en plus, l'extension -an- qui implique la réciprocité du processus entre les actants du procès signifié par la racine *-bish-* « se disputer, discuter ». *Wakibishana* en fonction des significations de la racine *-bish-* pourrait tout aussi bien signifier « ils se disputaient », « ils s'apportaient mutuellement la contradiction », « ils se moquaient l'un de l'autre », « ils s'opposaient réciproquement », « ils débattaient », *etc* :

cigogo et kiswahili :

*« **nawaagana wakingonjera'** « niliwakuta wakibishana » »*

cigogo et français :

*« **nawaagana wakingonjera'*** « je les ai rencontrés qui se disputaient » »

En résumé dans la première phrase, un nominal *ngonjera* (cigogo) correspond à un nominal *ubishi (kiswahili).* Dans la deuxième phrase, un verbe à l'infinitif *kungonjera (cigogo)* correspond à un verbe à l'infinitif pourvu d'une extension applicative et d'un affixe objet *kunibishia (kiswahili).* Dans la troisième phrase, un verbe conjugué *wakingonjera (cigogo)* correspond à un verbe conjugué à la même personne wa- « ils/elles » 3ème p. pl et avec le même aspect concomitant -*ki*- pourvu en plus d'une extension réciproque -*an*- *wakibishana*

(kiswahili). Le thème *ngonjera (cigogo)* trouve trois correspondances en *kiswahili : ubishi* « controverse, polémique », *kubishia* « contredire » et *kubishana* « se disputer, discuter ». Elles ont toutes pour point commun la racine verbale *-bish-* dont nous avons proposé une description lexicographique détaillée par le recensement de ses définitions dans les dictionnaires.

Sur le plan des palabres, le mot *ngonjera (cigogo)* caractérise donc ces derniers par leur seule dimension agonistique[69] au détriment de leurs dimensions procédurale et télique. Le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) est réminescent de cette étymologie *gogo* du terme *ngonjera (kiswahili)* comme nous l'avons indiqué au début de cette partie. En effet, si la première partie de l'entrée *ngonjera* de ce dictionnaire définit le terme comme faisant référence à des poésies dialoguées entre deux ou plusieurs personnes, la deuxième partie donne cette définition de signification différente : « *ubishani »* (TUKI, 2004 : 308). C'est à dire la « controverse, la polémique *(ubishani)* » (MADAN, A. *et al*, 1939 : 115) ou « état d'opposition réciproque *(upinzani)* » (TUKI, 2004 : 439). Le nominal *ngonjera* du *kiswahili sanifu* (standard) n'a plus qu'un usage nominal et il ne désigne plus l'institution sociale des palabres par sa dimension agonistique comme le fait le nominal *ngonjera (cigogo).*

Les *ngonjera (kiswahili)* et l'éducation populaire

Charles M. Mnyampala nous a donné un dernier exemple des *ngonjera (kiswahili)* qu'il nomme les *ngonjera* poétiques (*Cf* Annexe B. TT_cmm1 *et* TT_cmm2). Cette information venait répondre à l'une de nos questions qui aurait pu paraître inappropriée en l'absence de la connaissance des compétences de Charles M. Mnyampala qui a conservé, mais aussi lu, l'intégralité des archives de son père Mathias E. Mnyampala. Charles M. Mnyampala s'était donc formé à l'école de son père et nous lui avions demandé très directement, dans un deuxième moment de notre entretien :

« D'accord, et si tu voulais mettre le mot '*ngonjera'* dans le dictionnaire, tu dirais quoi ? » (*Cf* Annexe B, Dodoma (2009) :. TT_cmm1)

C'est à dire que nous lui demandions comment il aurait défini le sens du mot *ngonjera (cigogo)* s'il avait rédigé une entrée de dictionnaire. Cette façon de poser la question, qui suppose un certain degré d'intimité et de connaissance de son interlocuteur, nous semble

avoir été interprétée ainsi par Charles M. Mnyampala : comment est défini le mot *ngonjera* dans le dictionnaire ? La deuxième personne du singulier a aussi une valeur d'impersonnel en *kiswahili.* Nous avons pu demander de manière ambiguë, que dit-on dans le dictionnaire ? Charles M. Mnyampala possédait par ailleurs effectivement le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) où figure l'entrée *ngonjera (kiswahili).* De là, Charles M. Mnyampala nous a d'abord parlé du sens du nominal *ngonjera* en *kiswahili* tel qu'il le lisait littéralement dans son dictionnaire :

« CHARLES :

- Dans le dictionnaire, il est dedans. De la façon dont il a été défini dans le dictionnaire de *kiswahili* ? Son sens est que c'est des poésies. » (*Cf* B,Dodoma (2009) : TT_cmm1)

Nous nous étions donc éloignés de notre objectif premier, à savoir de discerner le sens du mot *ngonjera (cigogo).* Nous allions pourtant avoir l'occasion de suivre des développements qui nous éclaireraient pas la suite sur la conception du conflit dans son rapport aux palabres de manière générale, que cela soient des palabres traditionnelles ou des palabres poétiques en vers. Notre question maladroite, mal-posée, avait amorcé aléatoirement des réponses importantes à ce qu'elle n'avait pas demandé. En effet Charles M. Mnyampala, nous donnait comme exemple de définition du *ngonjera (kiswahili)* celui des palabres poétiques. Parti de la définition du dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) pour le premier sens du nominal *ngonjera* (TUKI, 2004 : 308) comme étant des poésies Charles M. Mnyampala développait sa description de ces *ngonjera* poétiques dans leur caractère didactique. Il sortait du cadre restreint offert à une entrée de dictionnaire :

« Des poésies que les gens apprennent par cœur et aussi qui apportent une connaissance. Elles instruisent, mais très fréquemment ce *ngonjera* [c'est le mot en *kiswahili* NDT] est quand il y a deux personnes ou plus [comme participants au dialogue poétique NDT] comme c'est écrit dans le dictionnaire. Et lorsqu'ils récitent ces poésies, très fréquemment tu t'apercevras qu'elles se rangent en deux types.

Parmi ces poésies, certaines sont du premier type qui peut témoigner d'un esprit rétif, d'une opposition[70], mais d'un esprit rétif qui veut être instruit : il y en a un qui contredit et l'autre

qui instruit, un autre encore contredit et un autre instruit. De là, celui qui apportait la contradiction se trouve avoir été instruit, il a déjà très bien compris. Alors ils se sont réunis car il a été instruit.

L'autre [type NDT] est qu'il pose une question. Dans son questionnement, il veut connaître. A présent, dans ce questionnement il peut continuer à poser des questions et à ce moment on lui répond et le dirige. Il demande et on lui répond et le dirige jusqu'à ce qu'il comprenne et dans la compréhension il se réjouit. »

Nous apprenions donc ce qui réunit les palabres comme institution sociale de l'Ugogo ou d'ailleurs et les *ngonjera* poétique et didactique dans une même dimension agonistique. Dans les *ngonjera* didactiques, deux personnages entrent en jeu. L'un est ignorant et l'autre sait. Le *ngonjera* est précisément ce dialogue en vers entre les deux personnages où l'ignorant va être instruit. L'opposition se situe de manière intentionnelle dans la réticence de l'ignorant à être instruit et des arguments qu'il peut éventuellement opposer au personnage savant. Ce dernier lui répondra et réduira au fur et à mesure sa résistance. L'opposition, lorsque l'ignorant ne fait que poser des questions n'est pas intentionnelle mais elle réside dans son ignorance-même. C'est d'elle que proviennent ses questions, ses incompréhensions que le processus du *ngonjera* va faire évoluer par les répliques du personnage du savant qui affronte cette ignorance et tente de la transformer.

Ces *ngonjera* poétique et didactique peuvent être joués en public par des acteurs qui les mettent en scène. L'exemple de Charles M. Mnyampala était celui de la diffusion des connaissances quant au VIH-SIDA *(UKIMWI*[71] en *kiswahili)* et sa prophylaxie :

« Ces poésies sont généralement récitées en public et de tête, elles sont apprises par cœur. A présent, lorsque tu te tiens auprès de l'estrade, quand tu assistes à une cérémonie, l'auditoire se trouve instruit également. Il obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. L'auditoire obtient aussi une connaissance lorsqu'ils se posent des questions, il comprend jusqu'à ce qu'il y ait une fin quand ceux-là ont achevé de comprendre, d'apprendre réciproquement même à ceux-là qui sont présents, qui regardent et écoutent ces poésies qui sont récitées de tête, montrent des exemples [...]

Très souvent il s'agit de cérémonies politique ou sociale diverses. Dans les hôpitaux, ils peuvent parler même du SIDA et leur expliquer des informations diverses afin qu'un tel comprenne ces choses-là et qu'un autre lui explique de la sorte jusqu'à ce qu'à la fin il ?[72] vraiment le SIDA tue parce que sans appliquer une mesure de protection ?[73] et comme-ci, comme-ci, comme-ci. Bon, la personne comprend et ceux qui ont parlé ici se sont instruits réciproquement et même ceux-là [l'auditoire NDT] obtiennent une connaissance. »

Par un effet de palabres fictifs, la connaissance qui résulte de la discussion à caractère agonistique des acteurs va instruire le public. Les *ngonjera* poétique et didactique

reproduisent également les dimensions procédurale et télique des palabres réels. Les personnages joués par les acteurs doivent donner l'impression au public qu'ils progressent de concert simultanément à leur opposition et que la finalité du processus fictivement en cours est la réunion du groupe. La connaissance finale, ici la nature du VIH-SIDA et les moyens de s'en protéger, n'apparaît donc pas comme imposée de manière unilatérale et autoritaire. Bien au contraire, elle est le fruit d'un effet de négociation entre les acteurs qui est joué et construit pour apparaître comme dans des palabres réels auprès du public. L'acteur qui joue le rôle du rêtif ou de l'ignorant a eu l'occasion d'exposer librement ses réticences et ses doutes. S'il admet l'existence de la maladie, c'est parce qu'il a été convaincu par les arguments de l'acteur qui en connait les caractéristiques et les dangers. La plupart des contre-arguments et des résistances à cette connaissance ont pu être envisagés, exprimés puis réprimés de manière raisonnée et organisée par l'auteur dans sa composition du *ngonjera.* L'exemple du VIH-SIDA est particulièrement explicite à ce sujet. La tentation est grande de dénier l'existence de cette maladie mortelle et sans remède liée à la sexualité humaine. Les *ngonjera* sont un outil populaire de choix pour évoquer avec des mots simples et clairs toutes ces résistances et les vaincre par les répliques des palabres artificiels.

Ces propriétés persuasives des *ngonjera* poétique et didactique peuvent être utilisées sur le plan politique. La simulation d'une lutte entre les acteurs[74] est d'une remarquable efficacité, elle transforme un processus de négociation par les palabres en un outil de propagande dont la nature est pourtant antinomique de celle de la négociation. Cet outil est d'autant plus subtil qu'il donne l'impression d'être le contraire de ce qu'il est. Il n'est plus la diffusion et le martèlement du discours officiel mais un débat d'opinions. Le public auquel il s'adresse ne se sait pas d'avance vaincu et contraint de se conformer à ce discours mais il lui est donné l'illusion d'une liberté de choix. Liberté d'autant plus forte que la décision aurait été le résultat d'une joute orale en vers entre des acteurs perçus comme des protagonistes de palabres réels. Les palabres réels présentent en effet cette dimension de mise en scène et un public qui y assiste sans intervenir. La probabilité d'une confusion inconsciente entre les palabres réels et artificiels est élevée de ce fait. Elle est souhaitable pour l'efficacité de la communication. Cette façon de débattre que sont les palabres est populaire car elle est répandue dans les sociétés africaines, la forme versifiée vient rendre plus aisée la mémorisation du message. Dans sa description des palabres liés à des politiques de santé

publique, Charles M. Mnyampala, réalise lui-même la confusion entre palabres réels et fictifs. Il nous dit en effet :

« Il [l'auditoire] obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. » (TT-cmm1)

Obtenir la réalité d'une chose nous semble résulter d'une démarche active d'interrogation. Si cette dernière est éveillée, l'auditoire a pu rentrer dans le jeu des palabres. Il s'identifie aux participants des palabres artificiels et considère leur résultat – ici la diffusion et l'acceptation des connaissances liées au VIH-SIDA – comme le dénouement d'un processus auquel il aurait lui-même participé. Pourtant, le résultat des palabres artificiels, les *ngonjera,* était déterminé à l'avance tout comme la structure dialogique des répliques de personnages y participant.

La ressemblance entre les palabres traditionnels – ceux des *Wanyaugogo* de Dodoma, ceux des poètes d'expression swahilie et d'autres sociétés de Tanzanie – et les *ngonjera* est volontairement trompeuse. Lorsque Biersteker décrit les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala comme « un forum poétique pour la discussion politique locale sur des questions contemporaines »[75] (BIERSTEKER, A., 1996 : 99) les mots « forum » et « discussion » sont ambigus car ils impliquent l'existence de personnes réelles qui y prennent part. Nous pourrions confondre les *ngonjera* avec des débats en vers alors que nous sommes en présence d'acteurs qui jouent un texte. La discussion connaît à l'avance son cours et ses aboutissements. Les *ngonjera* simulent l'existence d'un forum de discussion et c'est bien là leur force politique.

Des palabres artificiels peuvent produire le même effet que des palabres réels sur le public car ils partagent ce caractère de la mise en scène :

« Qu'est-ce que la palabre ? Non seulement un échange de paroles mais aussi un drame social, une procédure et des interactions humaines. La palabre est donc mise en scène, mise en ordre et mise en paroles. » (BIDIMA, J.-G., 1997 : 11)

Dans le cas des *ngonjera* ou palabres poétiques artificiels, la mise en ordre et la mise en parole est le fait d'un auteur qui compose un texte avec des objectifs déterminés à l'avance. Cela peut-être l'application de politiques de santé publique, de la propagande politique mais

aussi des objectifs récréatifs ou commerciaux dans le cas des séries de *ngonjera* télévisés. Les personnages sont présents pour donner l'illusion d'un façonnement négocié collectivement entre personnes réelles du processus des palabres. La commune mise en scène des deux types de palabres est un atout pour les palabres artificiels. Sur ce point où leur caractère fictif aurait pu être manifeste, les palabres réels les rejoignent au contraire, ce qui renforce leur effet de réel.

Les *ngonjera* de l'UKUTA composés par Mathias E. Mnyampala au service de la diffusion et de l'application de la déclaration d'Arusha vont également jouer de cet effet Pygmalion. Mathias E. Mnyampala va tenter avec les *ngonjera* de l'UKUTA d'abolir la frontière entre le réel et la représentation des palabres afin de captiver son public comme ce roi légendaire de Chypre était tombé amoureux d'une statue d'ivoire.

Puis il poussera l'abstraction qui l'a fait passer des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* entre personnes réelles à des palabres poétiques artificiels ou *ngonjera* entre personnages. Dans le stade ultérieur, les répliques interviennent entre des passages délimités par des numéros ou des lettres de l'alphabet. Il n'y a plus, ni personnes, ni personnages ce qu'il conviendra de tenter d'interpréter sur le plan politique une fois le phénomène suffisamment décrit et caractérisé. C'est le deuxième aspect de notre démarche qui est de décrire les *ngonjera* en prenant en compte leurs textes-mêmes. Notre approche se basera de manière formelle sur la structure métrique et dialogique des textes des deux livres de *ngonjera* de l'UKUTA composés par Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 *et* MNYAMPALA, M., E., 1971). Nous serons ensuite en mesure d'envisager une interprétation de la signification politique de ces textes et d'autres éléments de l'œuvre poétique de Mnyampala qui ont fait l'objet d'une sélection officielle par le politique dans le cadre de gouvernements successifs tanzaniens de la fin des années 1960 aux années 1990 au service de la construction nationale.

b. Les textes des *ngonjera* et leur description formelle

L'une des approches possibles pour définir le genre poétique NGONJERA inventé par Mathias E. Mnyampala est de décrire de manière formelle les textes correspondant à cette appellation. Le corpus des archives Mnyampala présente trois ensembles différents de textes nommés '*ngonjera'*. Le premier ensemble est de taille réduite, il s'agit d'un poème de genre SHAIRI qui entre comme élément d'un dialogue en vers entre poètes. Cet élément du dialogue est désigné par Mathias E. Mnyampala par le nominal '*ngonjera'* dans la phrase d'introduction du poème. La chaîne constituée par la succession des poèmes établissant le dialogue entre poètes a été recueillie et consignée par Mnyampala dans une démarche analogue à celle ayant donnée naissance à la publication des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi*. Le présent recueil n'a pas été publié et a pour titre *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes ». Cette démarche de conservation du patrimoine poétique d'expression swahilie nous évoque par ailleurs le travail d'historien de Mathias E. Mnyampala, en particulier le livre *Historia, Mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika* « Histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1954). Dans le cas des dialogues en vers, c'est une parole écrite qui est reconstituée et préservée, dans le cas de l'histoire des *Wagogo*, Mathias E. Mnyampala s'est également fondé sur des paroles, celles des siens, à savoir qu'il a recueilli les traditions orales des *Wagogo* compétents de toutes les régions de *l'Ugogo* dans un but de reconstitution et de transmission historique.

Les deux autres ensembles de textes que nous allons décrire et analyser de manière formelle sont plus connus du public. Ce sont deux livres portant le titre *ngonjera* : *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania), Kitabu cha kwanza* « *Ngonjera* de l'UKUTA (Association d'Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie), premier livre » (MNYAMPALA, M., E., 1970) et *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania), Kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha* « *Ngonjera* de l'UKUTA (Association d'Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie), deuxième livre, à propos de la déclaration d'Arusha » (MNYAMPALA, M., E., 1971). Publiés à titre posthume ils constituent à la fois le manifeste et la définition par l'exemple de ce genre nouveau, très lié à la diffusion, en vers, d'un autre texte rédigé en *kiswahili*, politique, celui de la déclaration d'Arusha de 1967. De manière étonnante, nous avons constaté que seul le premier livre

correspondait à peu près à la connaissance commune que nous pouvions nous faire du genre NGONJERA avant même d'avoir feuilleté les pages d'un livre de *ngonjera* : à savoir des dialogues en vers entre deux personnages, inspirés de la pratique théatrale, où l'un des personnages persuade l'autre de la nécessité et de la pertinence du choix du socialisme/familialisme (*Ujamaa)* pour la construction de la nation tanzanienne. L'analyse du premier livre comprend déjà quelques divergences d'avec cette préconnaissance, celle du deuxième n'y correspond plus. Car il n'y a plus de personnages dans ce cas. Mathias E. Mnyampala y diffuse une version versifiée dans le genre NGONJERA du manifeste socialiste de la déclaration d'Arusha (comme il avait écrit en genre UTENZI des adaptations des *Psaumes* dans *Utenzi wa Zaburi* (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) et de l'*Évangile* dans *Utenzi wa Injili* (MNYAMPALA, M., E., *c.*1967). Le texte est celui d'un monologue découpé en parties désignées simplement par des lettres de l'alphabet. Il permet la mémorisation et la mise en scène par des élèves d'un programme politique dans une versification originale sur le plan de la métrique et en même temps fondée *ex materia.* L'invention du genre NGONJERA se situe plus dans la transformation des régles de métrique pré-existantes et des paramètres du dialogue en vers *(malumbano ya ushairi)* connu des poètes d'expression swahilie que dans un processus de création absolue, *ex nihilo.* Il y a aussi l'établissement volontaire (ou la reconnaissance) d'un parallèle entre ces dialogues en vers et une institution *gogo*, celle des palabres (*ngonjera)* par le choix du nom de ce nouveau genre poétique et par certaines caractéristiques de ces dialogues fictionnels qui constitueraient alors une imitation des palabres comme processus dynamique de négociation et de confrontation entre interlocuteurs dans un cadre social de résolution des conflits ou d'éducation populaire[76].

De cet écho de la pratique des palabres dans l'Ugogo, une différence significative nous apparaît cependant au regard de l'analyse des textes et de leur but : de manière évidente les interlocuteurs sont factices, voire absents dans le deuxième livre de *ngonjera,* mais surtout le résultat du processus des palabres est déterminé dès le départ : à savoir l'adhésion à l'idéologie de l'*Ujamaa* et son application au service de la construction de la nation tanzanienne. Il ne s'agit donc pas de palabres car la possibilité-même de la négociation et de l'irruption de la nouveauté dans l'obtention d'une solution consensuelle sont neutralisées au départ. Les *ngonjera* sont peut-être comme des palabres et ils reproduisent le mètre et la structure de la parole des poètes d'expression swahilie lorsqu'ils échangent au cours de

palabres poétiques *(malumbano ya ushairi).* Cet « air de famille » entre palabres comme institution sociale de l'Ugogo et palabres poétiques, recréés et synthétisés dans les *ngonjera* pourrait produire un effet de négociation facilitant l'acceptation du message par le public. Les créations de Mathias E. Mnyampala dans leur rapport à l'imitation de la réalité des palabres pourraient devenir comme des palabres réels en produisant une sorte de réminescence de la majorité des traits généraux de ces palabres réels (mètre des palabres en vers, structure dialogique, fonction, finalité). *A fortiori* les palabres réels et les *ngonjera* sont aussi faits du même matériau, la parole qu'elle soit écrite ou non. Cet effet nous semble bel et bien être présent dans les *ngonjera* mais comme une illusion qui augmente à la persuasion voulue des lecteurs. Les simulacres des palabres, au service de la propagande n'en sont que plus efficaces si le lecteur se laisse prendre à leur apparence et croit qu'une négociation est en cours, ce qui n'est jamais réellement le cas. Ce qui est même spécifiquement exclu dans cette construction où l'horizon du discours et son issue lui sont extérieurs et prédéterminés par le texte de la déclaration d'Arusha de 1967. Aussi, l'un des derniers éléments de la synthèse composite réalisée par Mnyampala dans la création des *'ngonjera'* est d'y ajouter la forme des textes de pièces de théatre. Il y a l'inscription des noms des personnages au devant de chacune de leurs répliques, la définition d'éléments de mise en scéne, l'usage du rideau *(pazia)* notamment, qui nous rappelent le caractère de fiction de ces palabres. L'effet persuasif serait donc plus, s'il se produisait dans l'esprit des lecteurs ou des spectateurs, une influence inconsciente, liée à des ressemblances partielles et fidèles aux palabres réels et partie d'une technique de persuasion.

A. Premiers *ngonjera* de 1935-1936 dans le tapuscrit inédit *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes »

Mathias E. Mnyampala a reconstruit et conservé des palabres poétiques dans le tapuscrit inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes ». Comme dans le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi*, les palabres poétiques se déroulent entre poètes d'expression swahilie. Les répliques de leurs dialogues sont des poèmes en vers de genre SHAIRI. Mnyampala décrit les poèmes, donne le nom de leurs auteurs, les resituent dans l'espace géographique et le contexte des palabres en cours. Il n'intègre pas les palabres de

Hazina ya Washairi (MNYAMPALA, M.,E. hyw) dans un projet de démonstration de l'unité nationale par les palabres et par la poésie. Ici, le but de l'auteur est plus de conserver un « trésor *(hazina) »* justement et de le transmettre à ses héritiers. Les textes des poèmes qui le composent datent des années 1935-1936 et ont été publiés initialement dans le journal colonial et swahilophone *Mambo leo.*

Le premier dialogue en vers qui va suivre est qualifié explicitement de « *ngonjera »* dans la phrase d'introduction de Mnyampala *:*

« Katika mwezi Agosti, 1935 lilitokea shairi moja ndani ya Mambo Leo ya mwezi huo. Shairi hili lilitungwa na Sheikh Mzee Waziri (Kijana), wa Kihuhwi, Tanga. ***Ngonjera***[77] *za shairi hili zina-husu Hirizi Ya Shillingi Mia iliyompotea Bwana Waziri. Kama ujuavyo kwamba washairi huanzisha mjadala fulani kwa fumbo tu na kuacha hasa kitu chenyewe anachotaka kusemea. Kwa kawaida wasomaji wengi wasiokuwa washairi ghalibu sana kutambua ni kitu gani kinachosemwa na mshairi katika* ***ngonjera*** *zake. »*

(MNYAMPALA, M., E., hyw1a)

« Au mois d'août 1935 sortit un poème dans le *Mambo Leo* de ce mois. Ce poème avait été composé par Cheikh Vieux Ministre (Jeune)[78], de Kihuhwi, Tanga. Les ***ngonjera*** de ce poème ont trait à L'Amulette De Cent Shillings que Monsieur Ministre avait perdue. Comme tu le sais, les poètes ont pour habitude de commencer une discussion particulière par une parabole, uniquement, et, surtout, de laisser de côté la chose-même dont il veut parler. D'ordinaire, de nombreux lecteurs qui ne sont pas des poètes très habiles à discerner quelle est la chose dont parle le poète dans ses ***ngonjera***. »

Le caractère hermétique des palabres poétiques est à nouveau évoqué comme cela avait été le cas des palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* au sujet de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Mais nous avons surtout ici la confirmation du rôle de précurseur des *ngonjera* que jouent les palabres en vers de genre SHAIRI entre poètes d'expression swahilie. Mathias M. Mnyampala les qualifie même de « *ngonjera ».* Nous avons vu le sens étymologique du mot *ngonjera (cigogo)* qui désigne l'institution des palabres par sa dimension agonistique, ses traductions en *kiswahili* dérivent de la racine *–bisha* « contredire, débattre, railler, s'opposer ». C'est en ce sens que les dialogues en vers qui vont suivre sont des palabres. Un premier poème intitulé *Hirizi ya Shillingi Mia* « l'amulette de cent shilling »

de genre SHAIRI du Cheikh Mzee Waziri (Kijana) de Tanga va consituer le moteur des palabres. La discussion qui va suivre se matérialisera dans des poèmes intitulés également *Hirizi ya Shillingi Mia* où sont abordés de manière contradictoire, parfois avec un esprit de méchante moquerie, les significations de cet objet magique pour certains. L'enjeu caché des palabres n'est pas indiqué par Mnyampala et nous devons rester à la surface du débat :

« *HIRIZI YA SHILLINGI MIA*	L'AMULETTE DE CENT SHILLINGS
Hirizi yangu ya mana, jana imenipotea,	Ma puissante amulette, hier a disparu,
Nimekuwa kama lana, sina pa kutegemea,	Je suis devenu comme maudit, je n'ai aucun refuge,
Si usiku si mchana, nalia kinjianjia,	Jour et nuit, je pleure sans cesse ,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.	Procurez-moi une amulette, que je protège mon corps.
Naogopa maadui, wanao kunichukia,	Je crains les ennemis, ceux qui ressentent de la haine pour moi,
Wasinigeuze chui, aula Punda milia,	Qu'ils ne me transforment en panthère, pire en Zèbre,
Kwani wewe huwajui, wana ilimu dunia,	Parce que toi tu ne les connais pas, ils ont la connaissance du monde,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.	Procurez-moi une amulette, que je protège mon corps. »

Nouvelle confirmation de notre hypothèse du rôle précurseur des « palabres poétiques » *(malumbano ya ushairi) »* entre poètes aux palabres artificiels que sont les *ngonjera* de l'UKUTA, après avoir désigné ces palabres par le nominal *ngonjera,* Mathias E. Mnyampala les désignent à présent par une traduction swahilie du terme *gogo.*

C’est à dire le terme « *ubishi »* qui signifie « dispute, débat, esprit de contradiction » :

« Bwana Mzee Waziri wa Kihuhwi, Tanga alijibiwa na Bwana M.M.Kihere,wa Tanga. ***Ubishi***[79] *huu uliendelea mpaka mwaka 1936. »*

(MNYAMPALA, M., E., hyw1b)

« Monsieur Vieux Ministre de Kihuhwi, de Tanga, reçut une réponse de Monsieur M. M. Kihere, de Tanga. Cette **dispute** se poursuivit jusqu’en 1936. »

Le nominal pluriel *ngonjera* (kiswahili) est synonyme du nominal *malumbano* ou « palabres » car il décrit une chaîne de poèmes en dialogue qui est strictement identique sur le plan de la structure métrique et de la structure relationnelle dialogique. Comme en *cigogo*, ils caractérise les palabres par leur dimension agonistique et est synonyme ici de « dispute *(ubishi) ».* Le conflit, voire la rivalité ou l’animosité qui animent cette suite de poèmes de genre SHAIRI en réponses les uns aux autres conduit à proposer des interprétations multiples vis-à-vis de « l’amulette *(hirizi) ».* Cette suite dialogique nous évoque la méthode de la *disputatio* de la philosophie scolastique du XIIIème siècle de l’époque médiévale européenne où la série des arguments et contre-arguments des orateurs avait un but de connaissance et de découverte, par ce processus discursif, de la signification de la chose dont il était question dans ce dialogue. Ce sont aussi les mots de Charles M. Mnyampala lorsqu’il nous parle des palabres artificiels qui exposent les théories en lice sur la maladie du VIH-SIDA. Nous les reproduisons à nouveau :

« Il [l’auditoire] obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu’ils se contredisent ceux-là [sur l’estrade NDT]. » (*Cf* Annexe B. TT-cmm1)

Dans le cas de l’amulette à cent shillings, le deuxième poème oppose une signification religieuse et islamique à la pensée magique qui animait, en surface du moins, l’énoncé du premier poème :

« *HIRIZI YA SHILLINGI MIA*	L’AMULETTE DE CENT SHILLINGS
Pokea salamu zako, nazitia gazetini,	Reçois tes salutations, je les ai mises dans le journal,
Kwa kukidhi haja zako, ambayo umetamani,	Pour satisfaire le désir, que tu as éprouvé,

Usipate masumbuko, mambo yamo vitabuni,	Ne sois pas en proie au tourment, les choses sont dans les livres
Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.	Cette amulette reçois, de plus porte-la autour du cou.
Lakini sharti miko, hirizi ya Kuruani,	Mais impérieux sont les interdits, amulette du *Coran*,
Haitaki machafuko, uchafuchafu mwilini,	Elle n'admet pas les salissures, la souillure du corps,
Kwani hili ni zindiko, kwa watu hata Majini,	Car c'est de la magie, pour les hommes et même les Génies,
Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.	Cette amulette reçois, de plus porte-la autour du cou.
Kwanza tii Mola wako, kisha uishike Dini,	En premier obéis à ton Seigneur, ensuite suis la Religion,
Wazazi na ndugu zako, uwe nao mikononi,	Tes parents et tes proches, sois avec eux main dans la main,
Rafiki jirani zako, uwapende kwa yakini,	Ami tes voisins, aime-les véritablement,
Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.	Cette amulette reçois, de plus porte-la autour du cou. »

(MNYAMPALA, M., E., hyw1b)

Si les amulettes peuvent contenir des versets coraniques, il convient avant tout de revenir au *Coran*. De manière indirecte, l'amulette se trouve donc présentée comme étant accessoire. La dimension théologique du dialogue était présente dans les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)*. Elle le sera aussi dans les palabres artificiels des *ngonjera* de l'UKUTA. De ce qui précède, nous pensons avoir apporté des preuves de la relation existant entre les palabres en vers traditionnels des poètes d'expression swahilie et les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala. Si nous prenons en considération que les palabres fictifs en vers existent dès le XIXème siècle dans la tradition classique swahilie, en particulier dans le cas du dialogue du maître et de l'esclave de Muyaka bin Haji (MULOKOZI, M., M., 1974), pouvons

encore nous dire que Mnyampala a « inventé » les *ngonjera* ? Pour répondre à cette question, il nous faut poursuivre plus avant la description formelle des *ngonjera* de l'UKUTA.

B. Description formelle des *Ngonjera* de l'UKUTA du premier livre (1970)

Notre description va rencontrer des caractéristiques prévisibles, connues, du genre NGONJERA. En particulier dans son utilisation didactique dans le progrès du dialogue de deux personnages, l'un ignorant et l'autre savant. Comme dans des palabres, ce différentiel de connaissances comprend une dimension agonistique qui met en branle le dialogue. La définition du *ngonjera* par Mathias E. Mnyampala lui-même reprenait cette trame avec laquelle le genre NGONJERA tout entier est identifié dans la littérature. D'autres structures du dialogue existent, qu'ils s'agissent de dialogues polémiques ou dialectiques dans ce premier livre de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1970). Mais une forme plus déroutante, celle du *ngonjera* minimum, va apparaître dès ce premier livre et constituera l'exclusivité du second, le plus explicitement politique dans sa volonté de diffusion de la déclaration d'Arusha (MNYAMPALA, M., E., 1971). Cette forme poétique que nous décrivons, dans son mètre, dans sa structure dialogique nous semble être passée inaperçue jusqu'à présent. Elle rentre pourtant en contradiction avec l'esprit des palabres artificiels, c'est à dire les *ngonjera,* qui se proposaient de ressembler et de simuler le cours des palabres réels de l'institution sociale des palabres ou des palabres poétiques entre poètes d'expression swahilie. Cette ultime transformation du genre NGONJERA depuis les palabres *(malumbano)* de genre SHAIRI appelera une interprétation sur le plan politique. La poésie officielle de la construction nationale est faite des *ngonjera* de Mnyampala dans leur ensemble. Nous tenterons d'indiquer certaines raisons de cette sélection de Mathias E. Mnyampala par le politique comme un « artiste national *(Msanii wa Taifa) ».*

a. Le NGONJERA de type didactique

1. Le NGONJERA didactique explicite (adhésion du personnage 1 à la position du personnage 2)

Nous prenons comme base de notre description la poésie de genre NGONJERA intitulée SIELEWI AZIMIO « Je ne comprends pas la déclaration » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 45-47). Cette composition correspond au type de texte le plus fréquemment représenté dans ce premier livre de NGONJERA. De rares compositions du livre porteront le nombre de personnages à quatre ou comporteront des didascalies relatives à la mise en scène. Ce n'est pas le cas ici dans le prototype plus simple que nous allons définir sur la base du texte de SIELEWI AZIMIO « je ne comprends pas la déclaration ». Nous n'avons que deux personnages et les didascalies se résument à l'identité de ces deux interlocuteurs écrite avant chacune de leurs répliques en vers structurés selon le genre SHAIRI de la poésie classique d'expression swahilie. L'analyse du contenu du discours et de la dimension d'intertextualité isolera ici une dimension politique évidente liée à la volonté de diffuser les idées de la déclaration d'Arusha de 1967. Cette dimension politique est présente dans la majorité des *ngonjera* qui correspondront aux traits généraux du modèle abstrait de SIELEWI AZIMIO quant à la structure métrique et la structure dialogique. Mais les dernières compositions du livre pourront avoir un sens différent de ce sens politique évident et explicite. Elles sont regroupées dans la section MAFUMBO « énigmes » du livre, comme la composition MAANA YAKE NINI NYAMA YA ULIMI « quel est le sens de la chair de la langue ». La réponse à l'énigme sera donnée au bout de ce dialogue en vers et elle n'a pas une dimension directement et explicitement politique. En effet la chair de la langue correspond à des paroles bénéfiques qui délivrent ou désensorcèlent *(kuzindua)* leur auditeur. Avec un certain degré d'interprétation, et au regard du contexte où cette composition se trouve insérée, à la fin d'un livre qui a évoqué de nombreux points de l'idéologie socialiste/familialiste (*Ujamaa*) et de la déclaration d'Arusha, nous pourrions y comprendre que la déclaration d'Arusha est faite de cette chair et qu'elle apporte la délivrance aux Tanzaniens d'un sort qui les avaient liés (esclavage et féodalité ? colonisation ?). Mais il s'agit d'un texte bien plus allusif que les nombreux autres comme SIASA YA NCHI YETU « la politique de notre pays », MUUNDO WA SERIKALI « la structure du gouvernement », *etc.* Pour ces textes, comme pour celui que nous avons choisi pour les représenter et en fournir le modèle, le contenu du texte-même est

clairement politique. Avant toute analyse, proposons à présent une version bilingue de SIELEWI AZIMIO.

Le *ngonjera* qui va suivre est inclus dans un chapitre qui porte le titre « *Azimio la Arusha* », « la déclaration d'Arusha ». Ce dialogue est introduit par une didascalie qui rappelle le contexte de la déclaration d'Arusha :

« Tarehe 5, mwezi wa Februari, mwaka wa 1967 viongozi wa vyama vyetu vitukufu – TANU na Afro-Shirazi walikutana katika mji wa Arusha. Katika mkutano huo walipitisha azimio lijulikanalo kwa jina la Azimio la Arusha »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 45)

« Le 5 du mois de février de l'année 1967, les dirigeants de nos éminents partis – TANU et Afro-Shirazi se sont rencontrés dans la ville d'Arusha. Dans cette réunion ils proclamèrent la déclaration connue sous le nom de déclaration d'Arusha »

La déclaration est donc située dans le temps et dans l'espace, ainsi que ses auteurs sous couvert des deux partis dominants des deux entités territoriales qui forment la Tanzanie. Le parti Afro-Shirazi dirige alors une région insulaire de la Tanzanie, soit l'archipel de Zanzibar, et la TANU dirige la partie continentale du Tanganyika ainsi que ses autres dépendances insulaires. La déclaration d'Arusha est revêtue du sceau de l'union tanzanienne, son programme politique n'est pas esquissé ici. La deuxième partie de la didascalie introductive présente le contexte et les deux personnages du dialogue :

« *Katika ngonjera ifuatayo mwana anamwuliza babaye ni nini maana ya Azimio la Arusha. »*

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 45)

« Dans le *ngonjera* qui suit, un enfant demande à son père quel est le sens de la déclaration d'Arusha »

Le dialogue sera du type didactique, le premier personnage, l'enfant, étant subordonné au deuxième personnage, son père, qui va lui expliquer l'attitude à adopter vis-à-vis de la déclaration d'Arusha et évoquer certaines de ses notions centrales (les classes sociales et l'exploitation, la villagisation de l'économie et le développement des campagnes). De manière remarquable, le lexique du religieux est aussi présent. Nous y reviendrons en détail

tant ce substrat religieux du politique nous apparaît prégnant dans la pensée de Mathias E. Mnyampala.

SIELEWI AZIMIO « je ne comprends pas la déclaration [d'Arusha NDT] » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 45-47)

« *MWANA*	L'ENFANT
Baba tafadhali sana, nakuomba kwa hisani,	Père s'il te plait vraiment, je te sollicite gentiment,
Mimi ningali kijana, mengi sijayabaini,	Je suis encore jeune, de nombreuses choses je ne les connais pas encore,
Sijaelewa maana, ni mgeni duniani,	Je n'ai pas encore compris le sens, je suis un nouvel arrivant dans le monde,
Azimio la Arusha, nambie nilielewe.	La déclaration d'Arusha, dis-moi que je la comprenne.
Nambie lieleweke, niondoke ujingani,	Dis-moi qu'elle soit compréhensible, que je sorte de l'ignorance,
Taratibu yatamke, mimi ni mwanao duni,	Doucement qu'il soit prononcé, je ne suis que ton misérable[80] enfant,
Lau ni mwana mteke, yataningia moyoni,	Même si je suis un enfant peu intelligent, cela pénètrera dans mon cœur,
Azimio la Arusha, nambie nilielewe.	La déclaration d'Arusha, dis-moi que je la comprenne.

Nielewe Azimio, unambie kwa makini,	Que je comprenne la déclaration, dis-moi avec soin,
Liniondoke pumbao, mimi na dada nyumbani,	Qu'elle me tire de l'hébétude, moi et ma grande soeur à la maison,
Wajue sisi wanao, tuondoke ujingani,	Qu'ils sachent tes enfants, que nous sortions de l'ignorance,
Azimio la Arusha, nambie nilielewe.	La déclaration d'Arusha, dis-moi que je la comprenne.
BABA	LE PERE
Ahsante ewe mwana, maneno yako matamu,	Et toi mon enfant merci, tes paroles sont délicieuses,
Utakayo yana maana, una akili timamu,	Ce que tu veux a un sens, tu as une intelligence complète,
Lau ungali kijana, takwambia ufahamu,	Bien que tu sois encore jeune, je te dirai afin que tu comprennes,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
Laneemesha taifa, laondoa madhalimu,	Elle fait prospérer la nation, elle élimine les oppresseurs,
Wale wajipao sifa, kula mali ya kaumu,	Ceux-là qui se donnent une réputation, de manger les biens de la foule,

Wameangushwa vifafa, kama walikula sumu,	Ils sont tombés en convulsions, comme s'ils avaient mangé du poison,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
Limeleta mambo mengi, Azimio hilo zuri,	Elle a apporté beaucoup de choses, cette belle déclaration,
Halikubagua rangi, akiwa mtu wa heri,	Elle n'a pas discriminé les couleurs, comme elle est une personne du bonheur,
Ila wale wasarangi, wanyonyaji mabepari,	Si ce n'est ces quartiers-maîtres, les capitalistes exploiteurs,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
MWANA	L'ENFANT
Ala, hivyo baba kweli, mabepari ni mirija ?	Et bien ! Ainsi c'est vrai père, les capitalistes sont des pailles à vin[81] ?
Hujikusanyia mali, kwa sababu ya ujanja,	Ils se récoltent les biens, en raison de l'astuce,
Uongo huzusha kweli, haki zetu kutupunja ?	Le mensonge se dévoile vraiment, nos droits nous en priver ?
Azimio la Arusha, limeleta haki kweli.	La déclaration d'Arusha, elle a apporté le droit vraiment.

BABA	LE PERE
Azimio lenye heri, mkono ninaliunga,	La déclaration est heureuse, ma main je lui prête,
Alijalie Kahari, Rabi Mola Mwenye anga,	Que Dieu la bénisse, le Puissant le Seigneur le Lumineux,
Tukayafyeke mapori, shoka mundu na mapanga,	Et que nous allions défricher la brousse, hache faucille et machettes,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
Azimio ni jeupe, limeleta sura njema,	La déclaration est blanche, elle a apporté une bonne figure,
Mwanangu tusiwe kupe, tujitegemee vema,	Mon fils ne soyons pas des tiques[82], soyons bien indépendants,
Na uzembe tuutupe, na tuwe raia wema,	Et la paresse abandonnons-la, et que nous devenions de bons citoyens,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
Azimio limenena, elewa mwanangu hasa,	La Déclaration a parlé, comprends mon fils précisément,
Ni haramu kunyonyana, papa kummeza kasa,	Il est illégal[83] de s'exploiter, le requin d'avaler la tortue de mer,

Baba mama hata mwana, tuondoe hivyo visa,	Le père la mère même l'enfant, éliminons ces histoires,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
Azimio ni azizi, kwa kila Mtanzania,	La déclaration est précieuse, pour chaque Tanzanien,
Tusifanye upuuzi, tuzikaze zetu nia,	Ne soyons point négligents, affermissons nos intentions,
Tuwakabe mabazazi, watupotezao njia,	Etranglons les spéculateurs, qui nous font perdre le chemin,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
MWANA	L'ENFANT
Baba Azimio tamu, mwanao nimesikia,	Père la Déclaration est délicieuse, moi ton enfant je l'ai entendue,
Sasa nami naazimu, mjini kujihamia,	Maintenant je pense quant à moi, de la ville me déplacer,
Nao wale madhalimu, wote wataangamia,	Quant à eux ces oppresseurs, tous ils périront,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.

Nanyi ndugu ikhiwani, mlio pwani na bara,	Quant à vous frères parents, qui êtes sur la côte et le continent,
Tulinde yetu amani, tusimame kwa imara,	Protégeons notre paix, dressons-nous fermement,
Na wale watu haini, wabaki wahangarara,	Et ces traîtres, qu'ils restent à souffrir,
Azimio la Arusha, laneemesha taifa.	La déclaration d'Arusha, fait prospérer la nation.
Wito wako twafurahi, ewe Baba wa Taifa,	Ton appel nous réjouit, ô toi Père de la Nation,
Waovu tumewawahi, waharibifu wa sifa,	Les malveillants nous les avons rencontrés, ceux qui portent atteinte à la réputation,
Wamekuwa majuruhi, wameona bora kufa,	Ils sont devenus des blessures, ils ont pensé qu'il vaut mieux mourir,
Azimio la Arusha, ufunguo wa faraja.	La Déclaration d'Arusha, la clé du réconfort. »

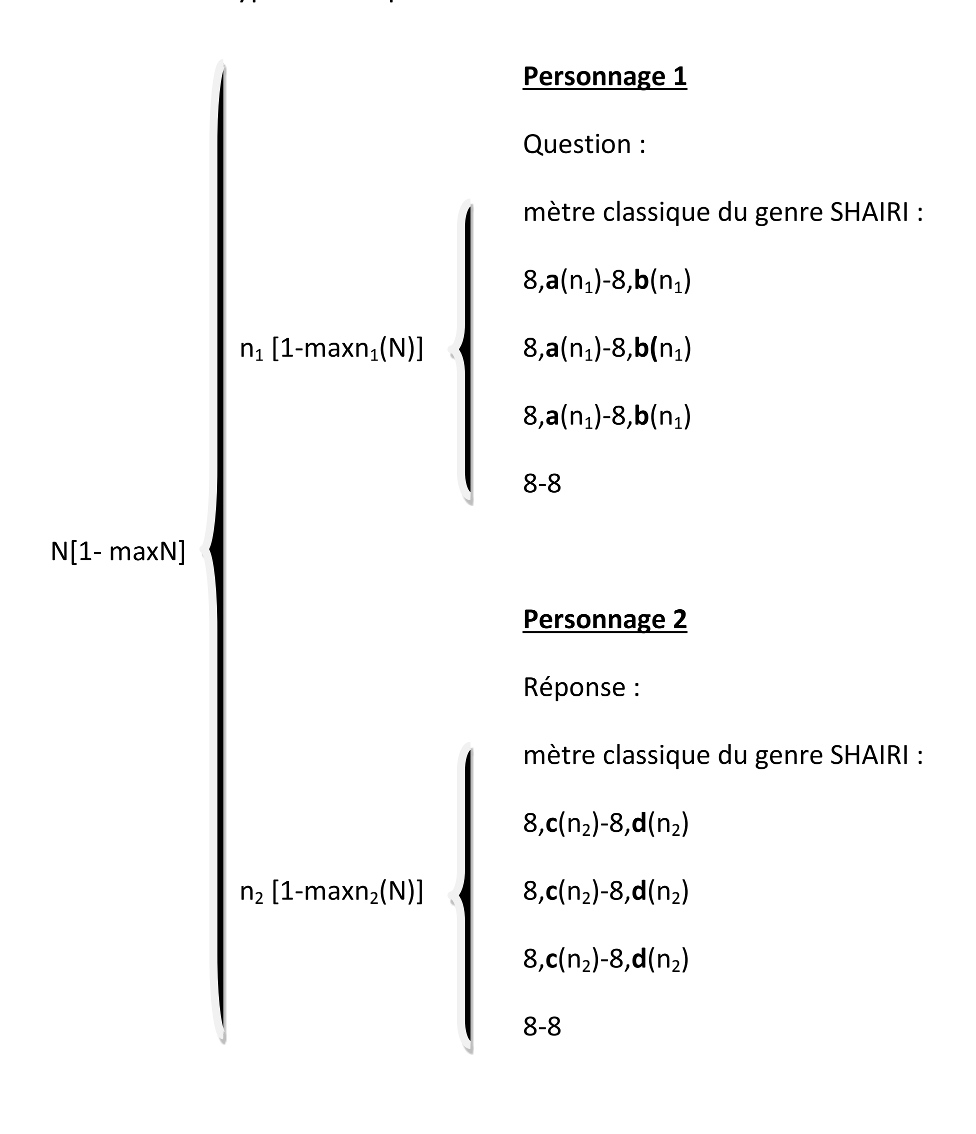
Ce *ngonjera* où un premier personnage, en l'occurrence, l'enfant *(Mwana),* est ignorant et un deuxième, le père (*Baba*), est savant, est le type dominant dans le premier livre de *ngonjera*. La dimension agonistique de ces palabres didactiques *(ngonjera)* résulte de l'ignorance du personnage 1 à laquelle s'oppose la connaissance du personnage 2. Le personnage 1 veut connaître ici et il pose des questions mais il peut avoir une attitude plus rêtive. C'est la finalité du *ngonjera* qui est typique ici, le personnage 1 et le personnage 2 se retrouvent dans un état partagé de connaissance. Nous retrouvons l'explication de Charles M. Mnyampala lorsqu'il nous a parlé des « *ngonjera* poétiques ». Elle s'avère être fondée sur la connaissance de ce modèle didactique. Sur le plan de l'analyse métrique, chaque réplique

du dialogue est faite d'une ou de plusieurs strophes de genre SHAIRI. C'est le mètre classique qui est retenu dans sa conformation la plus courante, c'est à dire celle des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques.

Ngonjera (kiswahili) désigne une réplique d'un dialogue en vers entre deux personnages et un ensemble de répliques. Ces répliques font des palabres car elles sont conflictuelles. Le personnage 1 se trouve être dans un rapport de subordination au personnage 2 du fait même de son ignorance. Ceci se manifeste également dans les dénominations et les modalités des échanges de ces deux personnages. Il peut s'agir d'un simple citoyen (*mwananchi, raia*) recevant des consignes politiques de la part d'un politicien (*mwanasiasa*), de l'élève (*mwanafunzi*) et du maître (*mwalimu*), *etc*. Les noms des personnages 1 et 2 engagés dans des palabres didactiques indique systématiquement un rapport de subordination[84]. Les réponses aux questions du personnage 1 de la part du personnage 2 sont autant de tentatives de lutte contre cette ignorance et de redéfinition des connaissances du personnage 1.

La séquence de questions et de réponses, qui comprennent un certain nombre de strophes, toutes de genre SHAIRI, est un processus dynamique aboutissant à une solution, c'est à dire un accord entre les deux personnages. Dans la majorité des cas, il s'agit de l'adhésion complète du personnage 1 aux connaissances ou opinions du personnage 2. Nous verrons que d'autre cas de figure sont possibles, par exemple le mouvement inverse où le personnage 2 est convaincu par le personnage 1. Nous donnons une modélisation graphique de la structure dialogique et métrique commune à ces *ngonjera* didactiques entre personnage 1 et personnage 2 qui sont le type le plus répandu dans le premier livre de *ngonjera.* La formalisation métrique suit les mêmes règles que celles utilisées précédemment pour représenter le nombre de syllabes (8) par hémistiches et les chaînes de rimes restent symbolisées par des lettres en minuscules. Une ligne graphique correspond à un vers d'une strophe/*ubeti.* Le nombre variable de strophes de chaque réplique des personnages 1 et 2 vient prendre en compte l'ensemble des cas de figures possibles selon les différents *ngonjera* didactiques du livre premier (MNYAMPALA, M., E. 1970). La nouveauté dans ce modèle consiste en la délimitation de trois types de répliques : les questions, les réponses et l'adhésion.

NGONJERA – type didactique :



Personnage 1

Adhésion :

mètre classique du genre SHAIRI :

8,**e**(n_3)-8,**f**(n_3)

n_3[1-maxn_3] 8,**e**(n_3)-8,**f**(n_3)

8,**e**(n_3)-8,**f**(n_3)

8-8

Ce modèle couvre la majorité des poèmes de genre NGONJERA du livre premier. N, n_1, n_2 et n_3 sont des nombres entiers qui prennent leur valeur dans un intervalle compris entre 1 et respectivement maxN, maxn_1, maxn_2 et maxn_3. Le nombre maxN correspond au nombre de fois où les séquences de questions et de réponses entre le personnage 1 et le personnage 2

se répètent avant l'adhésion du personnage 1 aux opinions du personnage 2. Ce nombre est de manière générale peu élevé et fréquemment égal à 1. C'est-à-dire que le NGONJERA est court et que la réponse du personnage 2 est immédiatement suivi d'une adhésion du personnage 1. Les trois parties d'une composition NGONJERA de type didactique que sont la ou les questions, la ou les réponses et l'adhésion sont toutes structurées dans le mètre classique du genre SHAIRI. La strophe/*ubeti* est donc composée de quatre vers, également scindés en deux hémistiches. Dans le modèle majoritairement représenté dans le livre, les hémistiches sont octosyllabiques ce qui correspond au courant (*mkondo*) le plus fréquent également dans le corpus poétique d'expression swahilie. Les nombres $maxn_1$, $maxn_2$ et $maxn_3$ correspondent au nombre de strophes par réplique. Les répliques peuvent être faites d'une seule strophe/*ubeti* comme elles peuvent être plus longues selon les différents NGONJERA du livre I. Les nombres $maxn_1$ et $maxn_2$ sont fonction de N. Ceci signifie que la longueur en termes de nombre de strophes est variable pour un même personnage d'une réplique à l'autre. Par exemple, si maxN=2 il y a deux séries de questions et réponses. Le personnage 1 peut poser une première question en 3 strophes/*beti* et $maxn_1(N=1)=3$ et dans la deuxième question (où N atteint sa valeur maximale de maxN=2) la longueur peut être différente ou non, au libre choix du poète. Par exemple la deuxième question peut être plus courte avec une seule strophe/*ubeti*. Alors maxn1(N=2)=1. Enfin les lettres a, b, c, d, e, f désignent la valeur des rimes syllabiques entre hémistiches de même côté. Ces valeurs sonores des rimes sont fonctions de n1 ou n2 ou n3 dont les propres valeurs numériques sont comprises dans un intervalle. Les valeurs de chaînes de rimes à gauche et à droite peuvent donc varier d'une strophe/*ubeti* à l'autre de la même réplique d'un personnage. C'est le cas dans le NGONJERA que nous avons pris comme exemple dans l'analyse métrique. Cette formalisation, qui doit décrire la diversité des compositions du type NGONJERA didactique rencontrées dans le livre rend compte des strophes comme d'unités métriques indépendantes. Ceci n'exclut pas que les valeurs indépendantes des chaînes de rimes soient identiques entre les strophes d'une même réplique mais ce n'est pas le cas général. L'orientation des chaînes de rimes décrite dans le modèle correspond également à la matrice de base, une chaîne à droite et une à gauche le long des trois premiers vers de chaque strophe/*ubeti* que nous pouvons reconstituer comme commune à toutes les strophes de tous les NGONJERA de ce livre. Ensuite des orientations complémentaires peuvent prendre

place comme le changement d'orientation des chaînes de rimes de gauche à droite et *vice versa* mais ceci ne peut être formalisé dans le modèle le plus général.

2. Le NGONJERA didactique inversé

Les paramètres et la structure du dialogue sont les mêmes que ceux décrits dans le modèle précédent. Il y a donc deux personnages, situés dans un rapport de subordination, de dépendance ou de hiérarchie qui s'échangent une série de question(s) et de réponse(s). Les différences sont de plusieurs natures en fonction des *ngonjera* du livre I ce qui nous conduit à identifier des sous-types, en nombre très restreint, au sein du NGONJERA didactique inversé.

Première source d'inversion du schéma général que nous rencontrons dans le livre I de NGONJERA, *le personnage 1 n'exprime pas une adhésion aux opinions du personnage 2 mais leur rejet*. Il s'agit du NGONJERA didactique inversé par rejet de la position du personnage 2 par son subordonné le personnage 1. Le *ngonjera* conserve cependant son caractère didactique sur le plan formel où le modèle est pour partie le même que celui décrit ci-dessus dans le cadre du NGONJERA didactique, si ce n'est que le personnage 1 exprime à la fin un rejet et non une adhésion. Le personnage 2 confirme et accepte ce rejet dans une dernière réplique qui appartient aussi à la partie générale que les *ngonjera* artificiels de Mnyampala partagent avec les *ngonjera* réels de l'Ugogo : l'expression[85] d'une décision, d'un dénouement du palabre *(ngonjera)*. Aussi ce *ngonjera* est didactique et non polémique car il y a bien une solution donnée à la fin au lecteur et cette solution est la leçon intrinsèque au *ngonjera*. Le lecteur n'en reste pas à des arguments contradictoires non-résolus auxquels il serait libre de trouver par lui-même une décision.

a. Le NGONJERA didactique inversé par rejet de la position du personnage 2 par le personnage 1

Nous lisons ces palabres *(ngonjera)* suivants qui correspondent à ce modèle didactique inversé par rejet partiellement différent sur le plan formel du modèle didactique général. Il s'agit du poème intitulé TALASIMU LA KAZINI « le talisman du travail » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 75-77). Les palabres s'échangent entre un personnage 1 nommé *Mtafuta Dawa* (le chercheur de remède) et un personnage 2 dénommé *Mganga* « le guérisseur ». Nous allons voir que contrairement à l'exemple des palabres didactiques que nous avons choisi ci-dessus, cet exemple de palabres didactiques inversés n'a pas trait explicitement au politique et à la diffusion de la déclaration d'Arusha. L'unique didascalie introductive nous renseigne de la sorte :

« *Wakati mmoja kulivuma maneno kuwa eti Bagamoyo kulikuwa na mganga mwenye uwezo wa kumpatia mtu bahati ya kupewa cheo kazini kwake.* […] *Katika ngonjera ifuatayo huyo mganga anazungumza na mtu aliyemwendea kutaka talasimu la kumpatisha cheo.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 75)

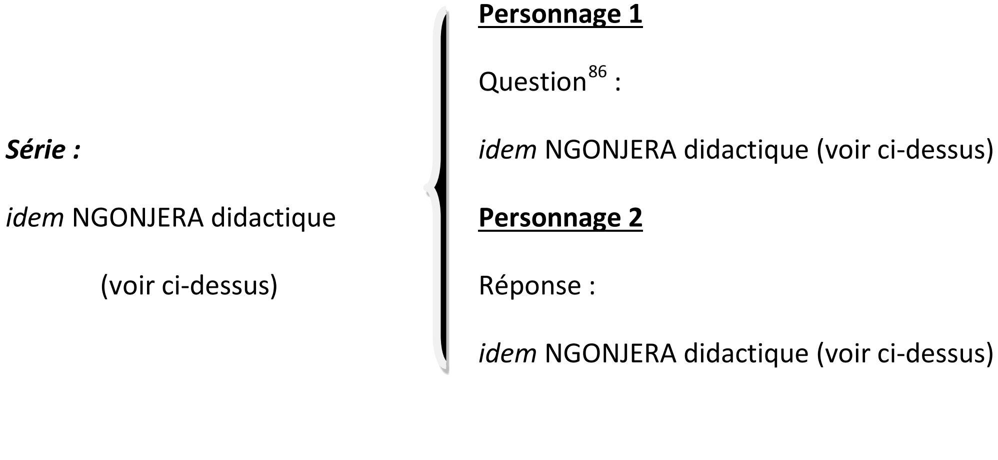
« A un moment, la rumeur se répandit qu'à Bagamoyo-même il y avait un guérisseur capable de donner à une personne la chance d'obtenir une promotion dans son travail. […] Dans le *ngonjera* qui suit ce guérisseur converse avec une personne qui lui a rendu visite en voulant le talisman qui lui ferait avoir une promotion. »

Le client potentiel qu'est le personnage 1 – « le chercheur de remède » – est bien subordonné aux connaissances occultes du personnage 2 dont il dépend quand il vient chez lui à Bagamoyo requérir un talisman. Cet objet magique est destiné à assurer une promotion professionnelle à ses détenteurs, d'où le titre de ce *ngonjera* « le talisman du travail ». Au cours d'une série de questions et de réponses – toutes faites d'une unique strophe/*ubeti* de genre SHAIRI - entre les deux personnages, qui s'avère présenter un caractère de négociation comme dans les palabres réels, le personnage 1 perd la confiance qu'il avait dans l'efficacité du talisman et, surtout, comprend que le personnage 2 est animé par le mercantilisme. Les palabres *(ngonjera)* sont alors tranchés et la série de questions et de réponses s'arrête. Le rejet du projet d'achat est exprimé dans une strophe/*ubeti* de genre

SHAIRI par le personnage 1 et accepté par le personnage 2 dans une strophe/*ubeti* de même mètre.

La différence formelle se décrit dans le modèle qui suit :

NGONJERA – type didactique inversé par rejet :



Série :

idem NGONJERA didactique

(voir ci-dessus)

<u>Personnage 1</u>

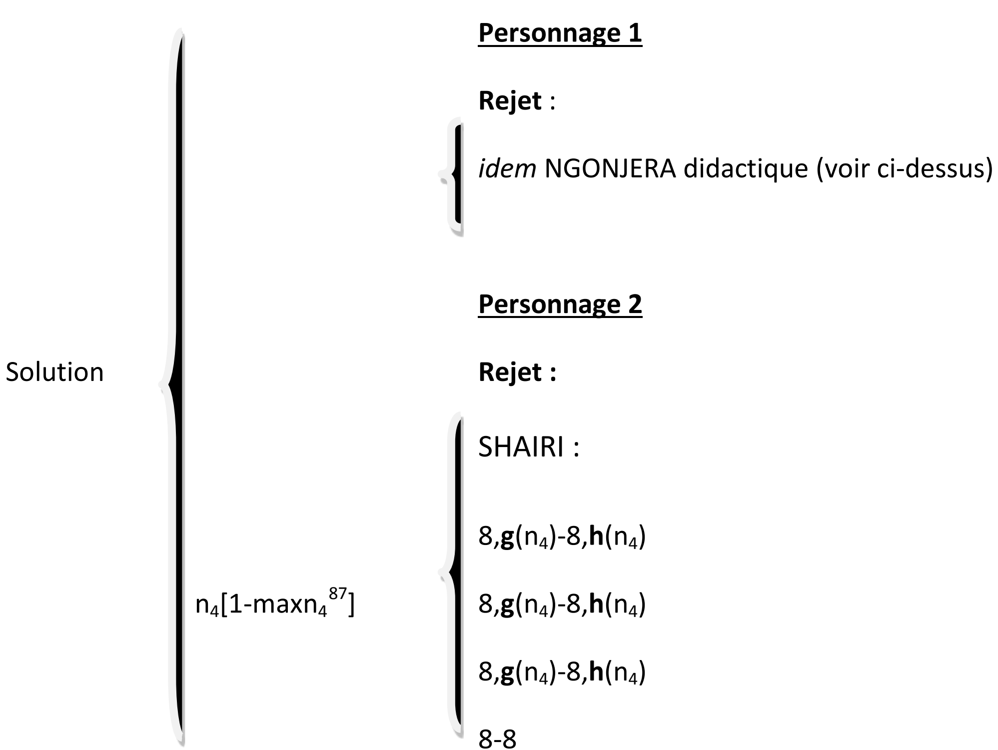
Question[86] :

idem NGONJERA didactique (voir ci-dessus)

<u>Personnage 2</u>

Réponse :

idem NGONJERA didactique (voir ci-dessus)



Solution

<u>Personnage 1</u>

Rejet :

idem NGONJERA didactique (voir ci-dessus)

<u>Personnage 2</u>

Rejet :

n_4[1-maxn_4[87]]

SHAIRI :

8,**g**(n_4)-8,**h**(n_4)

8,**g**(n_4)-8,**h**(n_4)

8,**g**(n_4)-8,**h**(n_4)

8-8

Les deux dernières répliques constituent l'enseignement à tirer de ce NGONJERA. Le personnage 1 rejette les propositions du personnage 2, à savoir la vente du talisman. Le personnage 2 accepte ce refus et sa réplique constitue donc un rejet de sa propre proposition précédente. De manière paradoxale, les opinions du personnage 2 qu'est le guérisseur correspondaient pourtant à celle du personnage 1 au début de ce NGONJERA. Le

personnage 1 venait trouver le personnage 2 dans le cadre partagé de la relation client/marchand et de la magie. Structurées toutes deux par le mètre SHAIRI du courant des quatrains à vers scindés en hémistiches octosyllabiques, comme c'est le cas général dans le livre I, ces répliques nous disent :

<u>Personnage 1</u> :

Rejet :

« MTAFUTA DAWA	LE CHERCHEUR DE REMEDE
Naona si talasimu, hapa mwisho wa tamati	Je vois que ce n'est pas un talisman, ici point final[88]
Si chochote ni wazimu, namwamini wa Rabati[89]	Ce n'est rien c'est de la folie[90], je crois en celui [qui est du côté NDT] du Seigneur
Pengine tanipa sumu, kesho nifikwe mauti	Peut-être me donneras-tu du poison, demain que j'atteigne la mort
Heri kukosa bahati, kuliko kutoa noti	Il est heureux de manquer de chance, plus que de sortir des billets »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

<u>Personnage 2</u> :

Rejet :

« *MGANGA*	LE GUERISSEUR
Huna haja talasimu, kumbe cheo hutafuti	Tu n'as pas besoin du talisman, çà alors ! Une promotion tu ne cherches point
Ni mdoweya hasimu, wataka kunisaliti	Tu es un espion[91] rival, tu veux me tromper

Nenda zako mahamumu, nenda zako ya tamati	Vas-t-en niais, vas-t-en pour toujours
Heri ya kukosa noti, kuliko kukuzingua	Il est heureux de manquer de billets, plutôt que de te délivrer »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

Le message et l'enseignement de ce *ngonjera* de type didactique inversé par rejet n'est pas directement politique à la différence de nombreux autres du livre I. Il s'agit ici de sensibiliser les lecteurs au caractère néfaste de l'exploitation de la crédulité populaire par des guérisseurs. Le message est aussi religieux car la notion de « Dieu (*Rabati*) », désigné à la manière musulmane qui est de rigueur en poésie, est invoquée en renfort dans cette lutte contre la « superstition ». Mathias E. Mnyampala prend ici position contre les pratiques magiques et les croyances quand elles sont instrumentalisées par des charlatans. Le recours à dieu indique-t-il une prise de position défavorable de manière générale à ces croyances que d'autres considèrent comme vénérables car ils croient en la réalité du monde des esprits *(wazimu)* dans le cadre des religions traditionnelles africaines[92] ? Ce n'est pas dit ici dans cette réplique. Nous verrons que Mathias E. Mnyampala ne fera pas appel à ces religions dans l'annonce quasi-apostolique qu'il fait de la déclaration d'Arusha. Il y a un silence quant aux religions traditionnelles africaines fondées sur la dichotomie et la cohabitation entre monde des vivants et monde des défunts et des esprits. Ceci affaiblit cependant la portée politique de son projet, nous y reviendrons.

Un autre NGONJERA correspond au modèle, il a pour titre « MKOPO WA FEDHA » « L'emprunt d'argent ». Là, le personnage 1 qui est nommé MKOPAJI « l'emprunteur » vient trouver le personnage 2 MKOPWAJI « le prêteur ». Il lui demande un prêt que tous deux refusent au final. L'enseignement de ce NGONJERA montre le caractère nuisible de l'emprunt et la dépendance qu'il suscite. Cette leçon vient rejoindre le plan plus général de la déclaration d'Arusha qui rejette les mécanismes d'aide ou de prêt pour le développement de la Tanzanie. La déclaration y voit une nouvelle forme de dépendance et surtout l'inefficacité en termes de développement.

b. Le NGONJERA didactique inversé par adhésion du personnage 2 à la position du personnage 1

Ce type est exactement de même structure que celle du modèle général du NGONJERA didactique. Simplement, la décision finale ne consiste plus en l'adhésion du personnage 1, l'inférieur dans un rapport, aux idées du personnage 2, le supérieur dans ce même rapport, mais l'inverse ! Le personnage 2 se laisse convaincre par le personnage 1 et exprime son adhésion dans une réplique finale qui nous permet d'identifier ce dialogue en vers au type général didactique. Un exemple de *ngonjera* où nous trouvons ce sous-type du NGONJERA didactique inversé est celui du dialogue entre une épouse et son mari de titre MUME NA MKE « L'époux et sa femme ». Le titre annonce d'ailleurs l'identité des personnages dans l'ordre inverse de leur apparition qui rythme et structure le *ngonjera*. Le personnage 1 se nomme MKE « l'épouse » est situé en position d'infériorité hiérarchique par rapport au personnage 2, qui se nomme MUME « l'époux ». Nous avions par ailleurs vu dans les *ngonjera* répondant au modèle général, celui intitulé MKE KUOMBA RUHUSA KWA MUME « La demande d'autorisation de la femme à l'époux » où une femme devait être autorisée par son mari à se déplacer en dehors de leur village et par là lui faire la demande d'une autorisation de déplacement. Il y a donc bel et bien un rapport de nature hiérarchique entre époux dans ce livre I de *ngonjera* et probablement dans la Tanzanie qui inspirait les écrits de Mnyampala à cette époque. Dans le *ngonjera* qui nous occupe ici, le rapport hiérarchique, joue un rôle en lui-même en ce qu'il inscrit une forme dans la structure du dialogue. Précisément, nous l'avons vu, après une série de questions et réponses en vers entre le personnage 1 et le personnage 2, le modèle didactique général voit une décision finale où le personnage 1 adhère aux opinions du personnage 2, ici c'est précisément l'inverse qui se produit. Il y a donc un renversement du rapport de force de persuasion entre le personnage 1 et le personnage 2. L'enjeu du conflit est celui de l'amélioration de la condition féminine qui s'exemplifie dans ce *ngonjera* particulier. Le socialisme tanzanien promeut l'égalité des sexes. La première réplique et requête de l'épouse (*Mke*) à son mari (*Mume*) est qu'il abandonne son mauvais comportement *(tabia mbaya)* à son égard. En premier lieu qu'il cesse de la violenter.

Nous lisons la première réplique de l'épouse :

« *Mume wangu wewe mbaya, geuza tabia yako*	Mon époux tu es mauvais, change ton comportement
[…]	
Yafaa kufikiria, tabia yako si nzuri	Il convient d'y réfléchir, ton comportement n'est pas bon »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 83)

Cette dernière précise par la suite en quoi ce comportement est mauvais et demande une explication à son mari :

« *Nina fanya kitu gani, ndipo wanishambulia ?*	Qu'ai-je fait, qu'alors tu m'attaques ?
Kwa makofi kichwani, na mangumi watumia	Par des gifles à la tête, et des coups de poing tu utilises
[…] »	

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 83)

Dans ses réponses l'époux justifie au départ ce qui le fait devenir violent contre sa femme : cette dernière sort trop de la maison et refuse de lui obéir, littéralement de « l'écouter (*kusikia*) » lui qui le lui interdit. S'agit-il de jalousie ? Nous lisons ces répliques en vers SHAIRI de la part du mari (*Mume*) :

« *Nyendo zako mitaani, ndizo ninazochukia*	Tes mouvements dans les rues, ce sont eux que je déteste
Husikii kataani, kila ninapokwambia	Tu n'écoutes pas définitivement, chaque fois que je te le dis

Hunisikii kwa nini, huku na huko wangia ?	Tu ne m'écoutes pas pour quoi, ici et là tu entres ?
Badili yako tabia, ndipo tutasikizana	Change ton comportement à toi, alors nous nous entendrons »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 83-84)

Pourtant, ce dernier finira par se rallier aux arguments de sa femme qui l'a convaincu et la dernière réplique en vers de l'époux est :

« *Basi mke wangu mwema, maneno nimesikia*	Et bien ma gentille femme, tes paroles j'ai entendues
[…]	
Sitakupiga kinyama, na watoto kwangalia	Je ne te frapperai pas comme un animal, avec les enfants qui regardent
Ninamuomba Jalia, baa kutuepushia	J'implore l'Incomparable [Dieu NDT], les difficultés qu'il nous épargne »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 84)

Une fois de plus, de manière quasi-systématique, un pan du programme socialiste d'égalité des sexes est énoncé et associé à « Dieu (*Jalia*) ». Comme c'est le cas aussi de façon régulière le catholique Mathias E. Mnyampala désigne « Dieu » à la manière musulmane par l'un de ses 99 attributs[93], ce qui est la coutume en poésie. Quelles que soit l'idéologie politique et la direction retenues, quels que soient les comportements des femmes et des hommes dont témoigne le quotidien du monde, la causalité première se trouve en « Dieu ». L'ordre des choses est à mettre au compte de « Dieu » et il est le seul à pouvoir garantir le succès ou l'échec d'une entreprise de quelque nature qu'elle soit. Les êtres humains ne sont pas réellement maîtres de leur destinée, à moins qu'ils ne s'approchent, même de manière très imparfaite du plan voulu par « Dieu ». L'association entre le socialisme tanzanien (*Ujamaa*) dans son volet d'amélioration de la condition féminine avec la référence divine n'est donc ni contradictoire ni occasionnelle dans la pensée politique de Mathias E. Mnyampala : tout se résume à « Dieu ».

3. Le ngonjera didactique implicite

Le NGONJERA didactique implicite est constitué de la seule suite de questions et de réponses échangées entre le personnage 1 et le personnage 2. Il n'y a donc pas une troisième partie qui correspondrait à une adhésion ou un rejet explicite de la position de l'un des personnages par l'autre. En cela ce type de NGONJERA ne se distingue pas sur le plan structural d'avec le NGONJERA de type polémique. La différence réside dans la signification des répliques échangées. Dans le cas polémique, les deux personnages expriment des opinions divergentes dans la série des questions et des réponses, série qui s'achève telle quelle, sans que l'un ou l'autre personnage ait fait une concession, ait atteint un accord explicite avec son interlocuteur ou bien rejette explicitement sa position. Dans le cas didactique implicite, le personnage 1 pose des questions au personnage 2 qui détient une connaissance par rapport à lui. Il n'y a donc pas un rapport conflictuel entre les opinions des deux personnages mais plutôt un différentiel de connaissances qui est reconnu par le personnage 1 qui s'instruit des réponses du personnage 2. Cependant le personnage 1 n'exprime pas dans une ou plusieurs répliques finales du dialogue son adhésion ou sa compréhension des informations qu'il reçoit de la part du personnage 2.

Le NGONJERA intitulé « HAWA NDIO WATU GANI ? » ; « Ceux-ci ce sont quels gens ? » (MNYAMPALA, M., E ., 1970 : pp 48-51) est du type didactique implicite. La didascalie introductive nous renseigne sur le projet d'éducation des masses que renferme ce NGONJERA :

« *Katika jitihada ya kutekeleza Azimio, Watanzania wengine waliposikia majina ya* ***mabepari, makabaila*** *na* ***mabwanyenye*** *walishangaa maana hawakujua tafsiri yake ni nini ! Hivyo ngonjera ifuatayo inabainisha watu hao ni watu gani, na kwa nini wanaitwa hivyo.* »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : pp 48-49)

« Dans l'effort d'appliquer la Déclaration [d'Arusha NDT], d'autres Tanzaniens lorsqu'ils entendirent les noms de **capitalistes, grands propriétaires terriens** et **bourgeois** s'étonnèrent de ce qu'ils ne connaissaient pas leur traduction ! Ainsi le *ngonjera* suivant leur explique clairement quelles personnes ce sont, et pour quelle raison elles sont appelées ainsi »

Le projet est nettement didactique, il s’agit de rendre clair, évident (*kubainisha*) à d’ « autres Tanzaniens (*Watanzania wengine*) » la définition de trois types d’exploiteurs qui correspondent à trois noms apparemment nouveau en *kiswahili* car présentés comme des traductions (*tafsiri*) par Mathias E. Mnyampala. Ils ne sont pas non plus intelligibles immédiatement de tous à la première écoute.

La définition de ces trois néologismes que sont le capitaliste (*bepari*), le grand propriétaire terrien (*kabaila*) et le bourgeois (*bwanyenye*) se fera de manière discursive et monstrative. A ce titre la didascalie introduit également *des indications de mise en scène* pour la représentation théâtrale (*mchezo wa kuigiza)* du *ngonjera :*

« Ngonjera hii ina mchezo wake wa kuigiza ambapo watu hao watatu huvaa mavazi yanayoonyesha tofauti zao. »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

« Ce *ngonjera* a sa mise en scène [littéralement : son jeu de théâtre NDT] quand ces trois personnes revêtent les habits qui montrent leurs différences. »

Les types de vêtements ne sont pas précisés qui viendraient définir les stéréotypes vestimentaires du capitaliste, du grand propriétaire terrien et du bourgeois de l’époque en Tanzanie ce qui est une grande inconnue pour le lecteur français des années 2010 que nous sommes.

Le *ngonjera* comprend deux grandes parties : la réplique du personnage 1 nommé HOJAJI « celui qui pose une question » est faite de six strophes de genre SHAIRI dans le courant classique et répandu des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Le personnage 1 pose une série de questions – activité qui correspond à la fois à sa dénomination et à la structure générale des *ngonjera* du livre I où ce personnage placé en première position est fréquemment une personne qui pose des questions. La réplique du personnage 1 est unique et il ne reprendra pas la parole. Le personnage 2 nommé MWANASIASA « le politicien » lui répond en une unique réplique également, scindée en deux temps : six premières strophes où ce personnage 2 répond point par point aux différentes questions du personnage 1. Le dialogue est interrompu par un jeu de scène, le rideau se ferme et se rouvre sur des acteurs portant le costume officiel du capitaliste, du grand propriétaire terrien et du bourgeois. Le

personnage 2 reprend alors sa réplique en trois dernières strophes où il finit de caractériser ces trois stéréotypes politiques d'exploiteurs.

Attachons-nous à présent à la structure de la réplique du personnage 1. La première strophe/*ubeti* vient poser la question de manière explicite qui va fournir la trame à tout le dialogue : un citoyen tanzanien a besoin de reconnaître à quelles personnes il a affaire. En particulier il voudrait distinguer quelles sont celles qui correspondent aux catégories politiques du capitaliste (*bepari)* et du grand propriétaire foncier (*kabaila),* lexique nouveau du *kiswahili* qui échappe au départ au personnage 1 en quête d'une explication.

« **HAWA NDIO WATU GANI ?**	Ceux-ci ce sont quels gens ?
HOJAJI	LE POSEUR DE QUESTION
Kiswahili sielewi, mimi wenu maskini	Le *kiswahili* je ne comprends pas, moi votre infortuné,
[…]	[…]
Kiuliza siambiwi, maana yake ni nini?	Quand je demande on ne me dit pas, son sens est lequel ?
[Refrain] *Hawa ndio watu gani,* *bepari na kabaila ?*	Ceux-ci sont quels gens, le capitaliste et le grand propriétaire terrien ? »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

L'exposé dans la première strophe/*ubeti* d'une ignorance complète du sens de deux nouveaux noms de la politique '*bepari'* et '*kabaila'* est une première étape vers la connaissance. Le personnage 1 va ensuite détailler sa demande catégorie par catégorie. Le premier vers de la deuxième strophe/*ubeti* pose la question pour le capitaliste *(bepari)* :

« *Nambie mtu bepari, anafanya kazi gani?*	Dis-moi une personne capitaliste, quel travail fait-elle ? »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Puis le premier vers de la troisième strophe/*ubeti* pose à son tour la question pour le nouveau nom à la dénotation encore floue qui désigne le grand propriétaire terrien *(kabaila)* :

« *Na mwingine kabaila, naye ana sifa gani?*	Quant à l'autre le grand propriétaire terrien, lui quelles sont ses qualités ?»

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Les deux premiers vers de la quatrième strophe/*ubeti* sont réservés à la question du bourgeois *(bwanyenye)* dont le nom n'était pas apparu jusque-là car il n'est pas compris dans le refrain qui termine chacune des six strophes de la réplique unique du personnage 1 :

« *Na mwingine ni bwanyenye, navurugika kichwani*	Et l'autre est le bourgeois, je suis troublé dans ma tête,
Napenda nami nimanye, na nitoke ujingani	Je veux moi que l'on m'explique, et que je sorte de l'ignorance »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

La cinquième strophe/*ubeti* reformule la demande d'aide et la question auprès du personnage 2, MWANASIASA « le politicien » :

« *Tafadhali nijulishe, nami nipate baini*	S'il te plait apprends-moi, que moi j'obtienne la clarté,
Ujinga wangu uishe, nifurahike moyoni	Mon ignorance qu'elle finisse, que je me réjouisse en mon cœur
Moyo wangu niuoshe, niusafishe kwa ndani	Que mon cœur je lave, que je le nettoie à l'intérieur
[Refrain] *Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila ?*	Ceux-ci sont quels gens, le capitaliste et le grand propriétaire terrien ? »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Enfin le premier vers de la sixième strophe/*ubeti* pose les bases de la définition monstrative des trois stéréotypes associé aux nominaux '*bepari', 'kabaila' et 'bwanyenye'* :

« *Ningependa kuwaona, na sura zao machoni*	J'aimerais les voir, leurs apparences dans mes yeux »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 49)

Le personnage 2 va reprendre dans sa réplique la trame de la réplique du personnage 1 pour répondre méthodiquement et point par point à ces questions. Les réponses se font donc dans le même ordre et aux mêmes emplacements de la trame discursive que les questions exprimées par le personnage 1. Ainsi à la première strophe/*ubeti* du personnage 1 qui pose la question de manière générale sur l'identité du capitaliste et du grand propriétaire, la première strophe/*ubeti* du personnage 2 va donner d'abord confirmation que les questions ont bien été entendues dans un premier vers que nous pourrions qualifier de phatique, c'est-à-dire destiné principalement à maintenir le contact. Le personnage 2 donne ensuite son accord pour répondre et enfin une réponse également générale au sein de cette première strophe/*ubeti* :

« *MWANASIASA*	L'HOMME POLITIQUE
Maswali nimesikia, kuniuliza jirani	Les questions j'ai entendues, m'être demandées dans le voisinage
Na mimi nakuambia, na yakutue moyoni	Et moi je te dis, et qu'elles [les paroles NDT] descendent jusqu'à ton cœur
Na moyo utaridhia, nawe uwe furahani	Et le cœur sera contenté, et toi que tu sois dans la joie
[refrain] *Hao maadui nchini,* *makupe wanyonyaji watu*	Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Reprenant la structure des questions du personnage 1, le personnage 2 va définir discursivement le capitaliste (*bepari*) dans la strophe/*ubeti* 2 :

« *Kwanza nataja bepari, ni huyu hapa dukani*	D'abord je cite le capitaliste, c'est celui-ci ici au magasin
Ndiye huitwa tajiri, ana watumishi ndani	C'est lui que l'on appelle le riche, il a des employés à l'intérieur
Watu hao kaajiri, yeye haendi kazini	Et ces personnes ils les a engagées, lui il ne va pas au travail
[refrain] *Hao maadui nchini,* *makupe wanyonyaji watu*	Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Le grand propriétaire foncier *(kabaila)* est associé à certains traits définitoires discursifs dans la strophe/ubeti 3 :

« *Na mwenzake kabaila, ni mwenye ardhi nchini*	Et son compagnon le grand propriétaire terrien, il possède le sol dans le pays
Majumba kila mahala, *na mashamba mashambani*	De grande demeures en chaque endroit, et des champs à perte de vue,
Naye ni mshika dola, ya mali ya ardhini	Et lui prend le pouvoir, sur le patrimoine de la terre
[refrain] *Hao maadui nchini,* *makupe wanyonyaji watu*	Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Enfin la question du bourgeois posée dans la strophe/*ubeti* 4 du personnage 1 est abordée dans la strophe/*ubeti* 4 de la réplique du personnage 2 :

« *Mtu mwingine bwanyenye, hujitia Sultani*	Une autre personne le bourgeois, il se fait lui-même le Sultan
Muungwana akuminye, akutie utumwani	Un noble qu'il te pressure, qu'il te réduise en esclavage
Huyu na huyo wanyonye, *unyonywe damu mwilini*	Celui-ci et celui-là qu'ils exploitent [littéralement « sucent » NDT], que tu te fasses sucer le sang dans ton corps
[refrain] *Hao maadui nchini,* *makupe wanyonyaji watu*	Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

La structure du dialogue continue à être reprise point par point de la structure de la réplique du personnage 1. La cinquième strophe/*ubeti* de la réplique du personnage 2 répond à la question de la cinquième strophe/*ubeti* du personnage 1 quant à l'identité du capitaliste et du grand propriétaire terrien qui constitue un redoublement de la question déjà générale de la première strophe/*ubeti* du personnage 1 :

« *Adui wa Ujamaa, wote hao wabaini*	L'Ennemi du Socialisme, tous ceux-là ils sont clairement
Ni watu wenye tamaa, wanatunyonya yakini	Ce sont des gens cupides, ils nous exploitent c'est certain
Wote hawa wana baa, hapana sala na nchini	Tous ceux-ci apportent le malheur, il n' y a pas de prière et de pays
[refrain] *Hao maadui nchini,* *makupe wanyonyaji watu*	Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

De même pour le premier vers de la sixième strophe/*ubeti* où le personnage 2 annonce la définition monstrative des trois stéréotypes qui va suivre et qui était demandée par le personnage 1 à ce même emplacement qu'est la sixième strophe/*ubeti* :

« *Bado tukuonyesha, uhakikishe machoni*	Encore nous te montrons, que tu vérifies dans les yeux »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Vient ensuite une didascalie qui décrit la fermeture (*kufungwa*) puis la ré-ouverture (*kufunguliwa*) du rideau (*pazia*) sur les trois types d'exploiteurs dans leurs habits « officiels (*rasmi*) ». Ce dernier adjectif vient à l'appui de notre présentation du *ngonjera* comme la définition didactique de stéréotypes à usage politique. Que cette démarche stéréotypique se fasse de manière discursive ou monstrative, il s'agit de permettre aux Tanzaniens de reconnaître « l'Ennemi du Socialisme (*Adui wa Ujamaa*) » par une brève définition à l'échelle d'une strophe/*ubeti* et de manière visuelle :

« *Pazia linafungwa.* ***Bepari, Kabaila*** *na* ***Bwanyenye*** *wanakwenda kukaa jukwani na mavazi yao rasmi. Halafu pazia linafunguliwa.* »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

« Le rideau se ferme. Le **Capitaliste,** le **Grand Propriétaire Terrien** et le **Bourgeois** vont s'installer sur la scène[94] avec leurs habits officiels. Puis le rideau s'ouvre »

Enfin les trois dernières strophes viennent une à une ajouter à la définition discursive de chaque stéréotype, le spectateur étant à présent en face d'une représentation concrète et complémentaire du capitaliste *(bepari)*, du grand propriétaire terrien *(kabaila)* et du bourgeois *(bwanyenye)*. Chaque strophe/*ubeti* définitoire reprend une double perspective dans sa présentation. D'abord montrer comment ces personnages vivent bien, dans l'opulence et dans la joie. Puis montrer que cela est possible uniquement par l'exploitation et au détriment du peuple. C'est une sorte de jeu de vases communicants qui est mis en place. Le vase qui se remplit le fait car un autre vase se vide, que cela soit de la richesse, de la joie ou de la santé. La figure de l'exploiteur, littéralement le « suceur » (*mnyonyaji*) en *kiswahili*, n'est donc pas renseignée uniquement sur le plan d'un différentiel de richesse ou de patrimoine mais aussi sur le plan du bonheur. C'est une différence d'avec l'imaginaire lié

à la langue française où nous parlerions volontiers de « suceurs de sang » pour nommer les exploiteurs, oubliant au passage le fait que les tiques (*makupe*) sont – de manière anthropomorphique - heureuses lorsqu'elles se nourrissent du sang de leurs hôtes. Nous avons vu (*vide supra*) qu'un autre nom en *kiswahili* des exploiteurs est une métonymie '*mirija'* « les pailles à vin » qui déplace sur l'instrument qui sert à aspirer du vin de palme (ou d'autres alcools traditionnels produits dans les campagnes) la métaphore de la succion. La succion/exploitation *(unyonyaji)* se trouve alors explicitement enrichie d'une connotation relative à son caractère positif pour l'exploiteur qui se présente, du fait de cette connotation, tel l'ivrogne heureux et repu du fruit du travail des autres. Ainsi du capitaliste nous lisons à la septième strophe/*ubeti* de la réplique du personnage 2, l'homme politique :

« Huyo bepari ni huyu, hebu umwone machoni	Celui-là le capitaliste c'est lui, Attention ! Regarde-le de tes yeux
Mnene kama mbuyu, mwenye raha maishani	Gros comme un baobab, ayant de la joie dans la vie »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 50)

Le vers final de cette dernière strophe/*ubeti* relative au capitaliste *(bepari)* dans la réplique du personnage 2 et dans le *ngonjera* dans son ensemble est différent du refrain qui prévalait jusque-là dans la réplique du personnage 2. La partie relative au bonheur de l'exploiteur ayant été définie, le vers final vient apporter un enseignement sur la partie concernant la source du bonheur du capitaliste *(bepari)* qui est l'absence de travail personnel et l'exploitation d'autrui. Comme nous l'avons vu l'exploitation est un jeu de vase communicants où le bonheur de l'exploiteur vient du malheur des exploités dont le vase se vide du fait de la succion/exploitation (*unyonyaji*) qui ajoute à leur désarroi :

« Nguvu zetu tumaini, yeye hafanyizi kazi	Sur nos forces il compte, lui n'est pas mis au travail »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

La grand propriétaire terrien est qualifié une nouvelle fois après sa monstration effective sous les traits d'un acteur vêtu de ses habits officiels. Il resplendit d'aise et de joie. Le contraste est établi à nouveau avec la source de cette fortune qui est l'exploitation et se dit dans le dernier vers lui aussi différent du refrain précédent.

Le paradigme joie/exploitation est appliqué de la sorte, le premier vers de la huitième strophe/*ubeti* a trait à la joie du grand propriétaire terrien *(kabaila)* :

« *Huyu naye kabaila, ametakata usoni* »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

« Et celui-ci lui le grand propriétaire terrien, son visage resplendit »

Tandis que son dernier vers se referme en son dernier hémistiche sur le rappel de l'exploitation :

« *Daima yu furahini, maisha yake kunyonya*. »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

« En permanence il est dans la joie, sa vie est d'exploiter ».

La dernière strophe/*ubeti* du *ngonjera*, qui définit pour la deuxième fois discursivement le stéréotype du bourgeois (*bwanyenye*) applique elle aussi le paradigme de la joie/exploitation en insistant beaucoup plus sur le dernier pôle qu'est la misère des exploités. Elle réitère des références implicites à la mise en esclavage (*utumwa*) des Africains et se termine, car c'est également la strophe/*ubeti* finale du *ngonjera* par un rappel véhément, dans ses deux derniers vers, des réalités de l'exploitation et de l'existence des exploiteurs à la source de la misère populaire. Nous lisons ainsi dans la dernière strophe/*ubeti* de l'unique réplique de MWANASIASA « le politicien » (ou le « personnage 2 » suivant notre formalisation générale) :

« Na huyu ndiye bwanyenye, ajitaye Sultani	Et celui-ci c'est lui le bourgeois, qui se dit Sultan
Hutumwa atukusanye, muungwana namba wani	Nous sommes esclaves qu'il nous regroupe, le noble numéro un

Kwa shirika watunyonye, watutie utumwani	De concert qu'ils nous exploitent, qu'ils nous mettent en esclavage
Leo wote wabaini, watunyonyao nchini.	Aujourd'hui tous ont été exposés clairement, ceux qui nous exploitent dans le pays »

(MNYAMPALA, M., E ., 1970 : 51)

Cette strophe/*ubeti* définit un rapport d'exploitation extrême d'un groupe auquel le personnage 2 s'associe par l'utilisation du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » sous la forme de l'affixe objet -*tu*- dans les formes conjuguées des verbes : *atukusanye* « qu'il nous regroupe », *watunyonye* « qu'ils nous exploitent », *watutie* « qu'ils nous mettent », *watunyonyao* « ceux qui nous exploitent » par celui du bourgeois (*bwanyenye*) désigné par le préfixe verbal de la troisième personne du pluriel *a*- « il ou elle » dans ces mêmes formes verbales puis par les trois catégories d'exploiteurs ensemble *(kwa shirika)* évoquées en bloc par des préfixes verbaux de la troisième personne du pluriel *wa*- « ils ou elles ». Ce groupe se trouve alors associé de manière globale à la pratique de la mise en esclavage (*utumwa-ni* [avec un suffixe locatif -ni NDT]) qui avait jusque là été imputée au seul bourgeois *(bwanyenye)* stéréotypique. Comme le suppose la règle du jeu de vases communicants qui prévaut dans le texte, l'esclavage d'un groupe implique le bonheur d'un autre groupe d'où la définition du « Sultan *(Sultani) »* et du « noble (*muungwana*) » parfait – « numéro un (*namba wani*) » – dans la société esclavagiste dont ils incarnent la partie heureuse.

Cette description de l'exploitation comporte un potentiel mobilisateur sur le plan populaire car elle fait écho à des réalités encore fraiches dans les mémoires tanzaniennes des années 1960. L'esclavage a été pratiqué par les Cités-États swahilies de la côte et des îles est-africaines à différent moments de leur histoire et toujours comme un pilier de leur économie mercantile qui profitait de leur situation géographique pour réaliser l'interface entre les « biens » disponibles dans le continent africain – dont des êtres humains – et ceux venus par l'océan indien de diverses régions du monde. L'appelation '*Sultani'*, « le Sultan » vient définir la personne au sommet de la hiérarchie dans ces sociétés, qu'il s'agisse de l'archipel de Lamu, de Mombasa ou de Zanzibar. Fréquemment le Sultan est un Swahili mais Zanzibar

constitue une exception du fait de la colonisation omanaise où les Arabes d'Oman dominent. Dans un contexte tanzanien, contemporain de la révolution du 12 janvier 1964 à Zanzibar où le pouvoir Omanais et le Sultan Sayyid Jamshid ben Abdallah Al Said sont renversés, le stéréotype du bourgeois pourrait présenter une composante ethnique par l'association de l'élite arabe de Zanzibar à ce profil du bourgeois en particulier. Cependant le profil du bourgeois (*bwanyenye*) bien que filant la métaphore du Sultan arabo-omanais vient traduire une catégorie politique de la théorie marxiste qui est d'application générale et ne se restreint pas à l'ethnie (NORONHA, L., 2009, « *Bourgeoisie in der Swahili-Literatur »* : pp 47-55). C'est d'ailleurs la demande initiale du personnage 1 – HOJAJI « celui qui pose des questions » – qui veut connaître le sens de ces nouveaux noms de la politique en *kiswahili* (*vide supra*). Le *ngonjera* vient apporter son soutien à la déclaration d'Arusha et une des premières choses à faire est d'en rendre intelligible de tous le texte et les termes utilisés. La catégorie du bourgeois qui est une catégorie politique de lutte incluse dans la catégorie plus générale de « l'Ennemi du Socialisme *(Adui wa Ujamaa) »* (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 50). Il en va de l'efficacité-même de ce rapport à l'autre désigné comme « Ennemi » *(Adui)* que de précisément connaître et désigner cet ennemi pour le combattre.

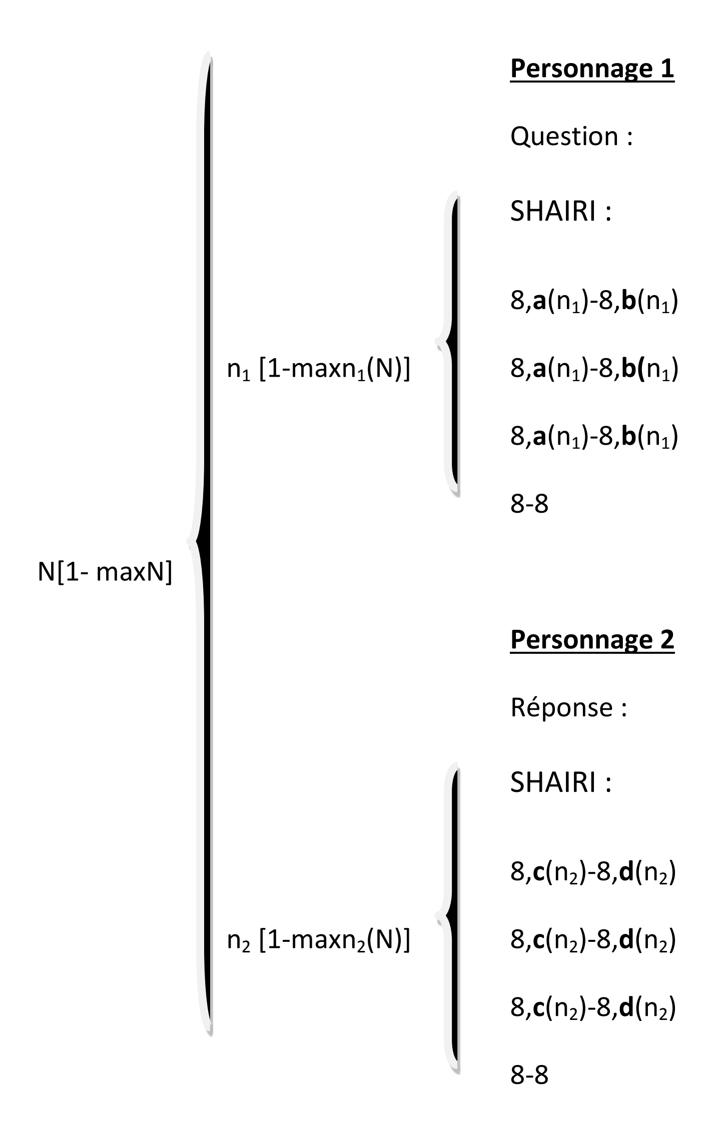
Le socialisme *Ujamaa* pour lequel s'est engagé Mathias E. Mnyampala est une théorie politique idéalement égalitariste et unificatrice qui a pour impératif de forger l'unité de la nouvelle nation tanzanienne, il ne pouvait pas emprunter les chemins tortueux de la division qu'ont suivi ensuite des courants populistes tanzaniens. Les stéréotypes créés dans ce *ngonjera* sont à destination du peuple et doivent être accessibles mais ils nous font plus voir la frontière qui existe entre populisme politique et didactique populaire que de diviser la société. La vulgarisation de concepts politiques à destination des masses passe nécessairement par des raccourcis, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de définir des stéréotypes et leurs habits officiels, c'est le cas, nous semble-t-il, de la figure du « Bourgeois-Sultan ».

Quant au modèle général du NGONJERA didactique implicite, ce dernier rend compte d'une série de questions et de réponses échangées respectivement entre un « personnage 1 » et un « personnage 2 » qui va dans le sens de l'établissement des définitions et des stéréotypes. De manière quasi-systématique, nous constatons un rapport de subordination du personnage 1 au personnage 2. Dans ce type didactique, il y a une volonté de comprendre une question, un problème, manifestée dans les répliques du personnage 1 et

le personnage 2 lui apporte une réponse, fournissant alors un moyen pratique d'éduquer au passage les lecteurs/auditeurs du *ngonjera.* Chacune des répliques des deux personnages est structurée dans le mètre de genre SHAIRI dans sa forme la plus courante, à savoir deux fois huit syllabes par vers et des strophes faites de quatre vers. Sur le plan strictement formel ce type didactique implicite ne se distingue pas du type polémique car les deux types présentent des séquences de questions/réponses sans l'expression finale d'une solution, d'un point d'équilibre, par l'un des personnages ou les deux. C'est le sens des répliques qui fait la différence, le type didactique implicite voit des questions du personnage 1 où ce-dernier formule très clairement une demande d'explication au personnage 2, il n'oppose donc pas une opinion aux connaissances du personnage 2 mais éventuellement une ignorance qui veut être résorbée. Dans le cas polémique, chaque personnage à sa vision, contradictoire ou différente de celle de l'autre et les questions du personnage 1 au personnage 2 sont le support d'une manifestation de cette opposition dans un dialogue fait également d'une série de questions/réponses.

NGONJERA – type didactique implicite

Nous donnons la formule générale qui est strictement isomorphe au type polémique (voir ci-dessous le modèle du NGONJERA de type polémique) :



Le chiffre N est un intervalle qui prend sa valeur entre 1 et maxN. maxN indique le nombre de séries de questions/réponses échangées par les deux personnages et la valeur particulière de N indique à quel stade du dialogue, c'est-à-dire à quelle position se situe précisément une question et une réponse. Les chiffres maxn1 et maxn2 varient en fonction de N, ils indiquent la longueur en strophes d'une réplique et la possibilité que les répliques soient de longueurs différentes d'une série à l'autre c'est-à-dire en fonction des valeurs prises par N. Le motif métrique unitaire de la strophe/*ubeti* qui est répété dans les répliques est toujours identique et de genre SHAIRI. Les caractéristiques générales d'une strophe/*ubeti* du genre SHAIRI sont le fait de comporter au moins quatre vers avec chaque

vers également scindé en deux hémistiches égaux sur le plan du nombre de syllabes. Enfin les hémistiches à gauche riment entre eux par une syllabe finale homophone et de même pour les hémistiches situés à droite des vers. Le dernier vers présentent des possibilités variables en fonction des orientations de chaînes de rimes à gauche et à droite et de leur devenir, de la présence ou non d'un refrain. Dans le NGONJERA didactique implicite (ou polémique qui est exactement de la même forme) l'unité complexe qu'est la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI prend des paramètres particuliers qui sont aussi les plus fréquemment utilisés et les plus connus des poètes : il y a quatre vers par strophe/*ubeti* et le décompte syllabique d'un vers est de deux hémistiches octosyllabiques.

Dans le cas particulier du *ngonjera* intitulé « *HAWA NDIO WATU GANI ?* » la formule générale qui prend en compte la potentialité de plusieurs séries de questions/réponses de longueurs différentes en termes de nombre de strophes de genre SHAIRI se trouve simplifiée au maximum car maxN=1, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une seule série de question/réponse. La question du personnage 1 est faite de $maxn_1$=6 strophes et la réponse du personnage 2 est faite de $maxn_2$=9 strophes/*beti*.

b. Autres types de NGONJERA

b. 1. Le NGONJERA polémique

Le NGONJERA de type polémique s'effectue entre deux personnages. Il présente une série de questions et de réponses structurée par des strophes de genre SHAIRI comme le NGONJERA de type didactique général. Mais à la différence de ce dernier, il n'y a plus de partie « décision » dans ces palabres. Chacun des personnage exprime dans ses répliques une opinion réciproquement contradictoire ou opposée avec celle de l'autre et s'y tient jusqu'à la fin du NGONJERA. Le lecteur/auditeur restera en charge d'apporter par sa réflexion propre une solution sur la base des arguments échangés au préalable. Le NGONJERA de type polémique se formalise de la même manière que le NGONJERA didactique implicite *(vide supra).*

Les arguments échangés dans la polémique le sont sous la forme de questions et de réponses ce qui ne va pas de soi au départ car la séquence dialogique aurait pu prendre

d'autres formes rhétoriques, la plus connue étant une thèse soutenue par l'un des personnages et son anti-thèse, ou sa contradiction apportée par l'autre. Sans synthèse car il y a polémique.

b. 2. L'échec potentiel du processus de résolution des conflits des palabres

Comme les palabres réels qui sont un processus de résolution des conflits, le succès des palabres artificiels ou *ngonjera* n'est pas garanti. Mathias E. Mnyampala va représenter des *ngonjera* où l'une des dimensions des palabres, la dimension procédurale qui est le fait « d'aller ensemble *(kwenda pamoja)* » n'est pas respectée. Le dialogue est impossible à la base ou il se rompt. Loin d'une idéalisation des palabres, Mathias E. Mnyampala va mettre à profit une description réaliste de leur échec potentiel au service d'utilisations politiques qui s'avèrent être contradictoires. L'une est la propagande idéologique et l'autre la critique interne des modalités d'applications de cette idéologie dans un livre pourtant considéré, par le pouvoir exécutif-même, comme un manifeste poétique officiel du socialisme *(Ujamaa)* rédigé par un poète engagé au service de cette cause (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 1-2).

a. Propagande idéologique au service de la théorie socialiste (*Ujamaa*) : l'impossibilité de trouver un point d'équilibre avec les « exploiteurs (*mirija*) »

Prenons comme exemple de ce type de NGONJERA polémique, le poème intitulé AZIMIO LA KOMESHA MIRIJA « la déclaration [d'Arusha NDT] met un terme à l'exploitation [aux pailles à vin NDT] » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 47-48). Thèse et anti-thèse dialoguent et n'auraient pas besoin de prendre la forme de question et de réponse qui est pourtant reprise et annoncée par Mnyampala. La didascalie introductive après avoir informé le lecteur des identités contrastées des deux protagonistes nous annonce bien que leurs « discussions (*mazungumzo*) » sont des questions du personnage 1 (BEPARI « le capitaliste ») et des réponses du personnage 2 (MWANASIASA « le politicien ») :

« *Ngonjera hii ina mazungumzo ya Watanzania wawili – mmoja bepari mnyonyaji na wa pili mwanasiasa anayeulizwa maswali na bepari huyo.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 47)

« Ce *ngonjera* voit les discussions de deux Tanzaniens – l'un est un exploiteur capitaliste et le deuxième un politicien à qui ce capitaliste pose des questions[95] [c'est moi qui souligne NDT] »

Nous pourrions considérer ainsi que le NGONJERA de type didactique partage la série des questions et des réponses avec le NGONJERA de type polémique ou que le NGONJERA de type polémique est un NGONJERA de type didactique sans solution. Le lecteur/auditeur est bien entendu orienté dans sa prise de décision personnelle d'où un caractère quasi-didactique à ce NGONJERA polémique. L'homme politique est un militant socialiste, il est remarquable qu'il occupe la position du supérieur hiérarchique qui revient généralement au personnage 2 dans les autres dialogues de *ngonjera* du livre I. L'homme politique se fait le vecteur de la transmission de la déclaration d'Arusha et de ses mérites quant à la libération du peuple par l'éradication de l'exploitation. Dans cette optique, la critique du rôle propagandiste de Mathias E. Mnyampala est juste (NDULUTE, C., L., 1985). Non seulement Mathias E. Mnyampala diffuse par ses *ngonjera* le message de la déclaration d'Arusha mais il le fait volontairement et par un engagement patriotique et militant explicite et affiché. Il s'agit, de son propre point de vue, d'une mission qu'il a acceptée et d'une démonstration de valeur que de l'effectuer. Le personnage 1 du capitaliste expose ses propres arguments et les pertes de bénéfices et de qualité de vie que vont lui causer la cessation de « l'exploitation (*mirija*) ». Ni l'un ni l'autre des personnages ne convainc l'autre ou n'arrive à un consensus dans ce NGONJERA qui laisse le lecteur/auditeur « libre » de sa décision.

Cependant des pistes sont données. Dans le titre du *ngonjera* d'abord qui est AZIMIO LAKOMESHA MIRIJA « la déclaration met un terme à l'exploitation ». Ensuite le personnage 2 apprend au lecteur/auditeur ce qu'est l'exploitation (*mirija*), c'est-à-dire vivre du travail des autres et ne pas travailler soi-même. D'où l'image de la succion éthylique liée à l'utilisation des pailles à vin (*mirija*) : l'exploiteur est comme une sangue qui suce le sang de l'exploité et en même temps l'exploiteur se délecte d'un délicieux nectar car il ne travaille pas et vit dans la joie et l'aisance que symbolise la fête au travers de l'utilisations des pailles à vin. Enfin le capitaliste, présenté de fait comme un exploiteur et un parasite, « *mnyonyaji* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 47) donne une image peu favorable de lui-même au travers de ses répliques. Nous traduisons ici les répliques finales du capitaliste et du politicien :

« *BEPARI*	LE CAPITALISTE
Nani tanitengeneza, kazi nzuri ya kutosha ?	Qui me fera, un bon travail en suffisance ?
Mizigo kunisombea, na kichwani kujitwisha ?	Les fardeaux me les transporter, et sur la tête se les charger ?
Kazi zitanilemea, hata vyombo kwa kukosha	Les travaux m'esquinteront, même de laver la vaisselle,
Azimio la Arusha, nilikwepe njia gani ?	La Déclaration d'Arusha, par quel moyen la faire achopper ?
MWANASIASA	
Mikono yakutoshea, Ujamaa imarisha	Tes bras te suffisent, le socialisme que tu renforces,
Mizigo kujibebea, na mashamba kuendesha	Les fardeaux les porter toi-même, et des champs s'occuper,
Budi kujitegemea, jasho lako kudondosha	L'alternative est l'auto-suffisance, ta sueur faire couler,
Mawazo hayo ondosha, hatutaki ubepari	Ôte-toi de ces pensées, nous ne voulons pas du capitalisme»

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 48)

Deux principes du socialisme tanzanien sont énoncés dans la réplique finale : *Ujamaa* « le familialisme », à savoir que prévalent dans le corps social des relations de solidarité analogues à celles que l'on rencontre au sein de la famille élargie en milieu rural et *kujitegemea* « l'auto-suffisance ». La valeur du dur labeur individuel est rappelée et le capitaliste reçoit pour consigne de travailler lui-même les champs (*mashamba*). Le socialisme tanzanien de la déclaration d'Arusha se voit résumer en une forme extrêmement brève qui a pour échelle cette strophe/*ubeti* unique du politicien. C'est le principe de villagisation de l'économie qui apparaît en filigrane dans cette réplique. Le capitaliste a reçu la réponse à sa question : « La Déclaration d'Arusha, par quel moyen la faire achopper ? […]

Ôte-toi de ces pensées, nous ne voulons pas du capitalisme » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 48). C'est ensuite au libre choix du lecteur/auditeur de trancher ce palabre (*ngonjera*) car les deux personnages ne l'ont pas fait à sa place.

b. Critique précoce et interne au parti des modalités d'application de la politique de villagisation de l'économie

Cette forme particulière de polémique, matérialisée par des questions et des réponses échangées par des personnages situés dans un rapport hiérarchique dans un *ngonjera* irrésolu se retrouve dans le *ngonjera* intitulé MWIZI WA NG'OMBE « le voleur de vaches » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 72-74). Les positionnements sont inversés ici, à savoir que le personnage 1 qui est de manière habituelle dans un rapport d'infériorité hiérarchique avec le personnage 2 se trouve être « le policier » ASKARI et le personnage 2 est « le voleur » MWIZI. Le policier termine ses répliques par le refrain distiche : « *Bomani tunakutaka, gerezani ukatiwe »,* « Dans le fort nous te voulons, puis que tu sois mis en prison » Le voleur tente de se défendre en dénonçant une mauvaise querelle et des plaignants peu fiables. Le premier distiche de sa première réplique de genre SHAIRI est en effet :

« *Hao walevi wa pombe, fitina imewashika* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 73)

« Ceux-là sont des ivrognes de vin de palme, la querelle les a pris [d'eux-mêmes NDT] ».

Au-delà du registre familier de cette dénégation se dessine la question plus sérieuse de l'arbitraire dans les motifs d'incarcération. En effet, comme le dit la didascalie introductive le placement en garde à vue des voleurs de vaches est un ordre qui a été donné par le président lui-même :

« *Mnamo mwanzo wa mwaka 1967, Mwalimu Julius K. Nyerere alitoa amri kuwa wezi wote wa ng'ombe wanaojulikana wakamatwe na kuwekwa kizuizini mpaka habari yao itakapochunguzwa vema. Wezi hao walikamatwa katika kila mkoa.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 72)

« C'est au début de l'année 1967 que le *mwalimu* Julius K. Nyerere donna l'ordre [c'est moi qui souligne NDT] que tous les voleurs de vaches connus soient arrêtés et placés en garde à

vue jusqu'à ce que leur affaire soit examinée correctement. Ces voleurs furent arrêtés dans chaque région. »

Or, de l'ordre à son application, se pose la question du bien fondé de ces gardes à vues systématiques. Mathias E. Mnyampala, qui est aussi juriste et magistrat, adresse une critique voilée au régime. Il ne peut donc pas ici être présenté sous les traits d'un simple relais de l'idéologie officielle comme le faisait Ndulute (NDULUTE, C., L., 1985). Mnyampala s'engage lorsqu'il est en accord avec l'idéologie socialiste, en tant que militant, en tant que patriote et en premier lieu en tant qu'homme de foi. Il se réserve le droit d'être critique dans des cas comme celui-ci. La critique est implicite mais elle présente une certaine valeur du fait qu'elle est émise au moment même de l'application du programme de villagisation de l'économie et de l'intérieur du pays, dans un livre qui sera présenté par la suite comme une « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » par le politique. Les opposants sont cependant présentés sous les traits d'un « voleur de vache (*Mwezi wa ng'ombe*) ». Seul le statut de personnage 2 qui leur est fait dans la construction du *ngonjera* – personnage habituellement en position de supériorité dans un certain rapport – nous semble confirmer de manière formelle une intention critique de l'auteur. L'ordre de Nyerere, tel qu'il nous parvient au travers de sa reformulation par Mathias E. Mnyampala, semble donner libre cours à des arrestations injustes car les personnes placées en garde à vue (*kizuizini*) le sont car elles sont supposées être « connues » (*wanaojulikana* « ceux qui sont connus ») comme des voleurs de vaches. Connues, certes, mais de quelle manière ? Qu'en est-il des phénomènes communs à toutes les sociétés humaines de la rumeur ou de la dénonciation par intérêt personnel, ici de la dénonciation erronée par des plaignants au discernement fortement perturbé par l'alcool de vin de palme (*pombe*) ? Qu'en-est-il aussi de la carrière du fonctionnaire de police qui placerait des personnes en garde à vue, plus par souci d'obéir à sa hiérarchie que sur le fondement de preuves suffisamment solides et vérifiées, c'est-à-dire autrement que sur des racontars d'ivrognes (*walevi*) ? Cette question est troublante et explique peut être en partie que Mnyampala place le personnage 1 du policier (*askari*) dans la position structurelle de l'inférieur hiérarchique si nous comparons avec le reste des *ngonjera* du livre I. Mathias E. Mnyampala laisserait alors l'avantage à la défense tandis qu'il transmet en parallèle une directive de J. K. Nyerere et l'histoire de son application. L'État tanzanien montre son pouvoir dans les campagnes où il se propose de villagiser l'économie de toute la Tanzanie. La

hiérarchie se manifeste cependant. Car à la fin du *ngonjera*, le policier demande dans sa dernière réplique de se taire au voleur et le conduit en prison.

« *ASKARI*	LE POLICIER
Maneno mengi ya nini, kusema na kuropoka ?	Beaucoup de paroles pour quoi, dire et parler sans réfléchir ?
Yanayo faida gani, kusema na kutapika ?	Quel est leur intérêt, dire et vomir ?
Ondoka panda garini, tukupeleke haraka	Sors monte dans la voiture, que nous te conduisions vite
Bomani tunakutaka, gerezani ukatiwe	Dans le fort nous te voulons, puis que tu sois mis en prison »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 73-74)

Le contact est rompu entre le policier et le voleur et la décision prise unilatéralement ce qui est contraire à la pratique des palabres traditionnels (*ngonjera*) qui se fondent sur une décision collective, contradictoire et un délibéré. C'est un deuxième indice de la démonstration de l'arbitraire qui traverse ce *ngonjera* de manière implicite. Le différentiel de pouvoir entre les deux personnages nous semble tenir lieu dans cette composition particulière de la relation hiérarchique générale qui est associée aux personnages de *ngonjera*. Le personnage 1 qui prend la parole en premier est généralement celui qui est situé en position inférieure dans un rapport hiérarchique propre à chaque *ngonjera*. C'est l'inverse qui est construit par Mathias E. Mnyampala dans MWIZI WA NG'OMBE « le voleur de vache » où le personnage situé au dessus dans un rapport hiérarchique qui dépend du pouvoir régalien de l'État sur ses citoyens parle le premier. Nous comparons la hiérarchie générale des NGONJERA où le personnage 1 est en dessous et le personnage 2 au dessus et la hiérarchie sociale où le policier est normalement situé au dessus du voleur. Ces deux hiérarchies sont contradictoires et dans un rapport réciproque d'inversion. Nous traitons de forme et de structure dans cette partie et venons de signaler une particularité qui pourra nous fournir le support d'un dialogue avec la vision de Ndulute (NDULUTE, C., L., 1985) qui ferait de Mnyampala une sorte de marionnette du pouvoir et donne au succès de son œuvre une explication politique quasiment exclusive de qualité littéraires et artisitiques. Mnyampala nous semble bien ici exprimer une réserve de manière subtile et une opinion

personnelle, peut être liées à sa carrière juridique, sous le couvert du dialogue entre le policier et le voleur. Mathias E. Mnyampala a exercé les fonctions de gouverneur (*liwali*) de Mpanda, de juge dans différentes villes de Tanzanie. Cet univers lui est familier et rend plus aisé la différenciation entre l'idéologie, les directives politiques et leur application concrète.

Le *ngonjera* suivant de titre MFUNGWA NA ASKARI JELA « le prisonnier et le gardien de prison » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 74-75) est lui aussi de ce type polémique. Il constitue une suite au *ngonjera* précédent. Le personnage 1 et le personnage 2 échangent sur le modèle de la question et de la réponse des points de vues issus de situations sociales à l'évidence contrastées sur les droits de prisonniers, les mauvais traitements en prison et la nécessité de l'incarcération. Libre au lecteur/auditeur de prendre position sur ce thème qui tient plus de la réflexion sociologique et s'éloigne de la ligne de propagande socialiste qui prévaut dans la majorité des *ngonjera* du livre I. Comme dans le *ngonjera* précédent la hiérarchie structurelle du *ngonjera* où le personnage 1 est situé en dessous dans un certain rapport du personnage 2 est l'inverse de la hiérarchie sociale réelle entre ces deux personnages que sont ASKARI[96] « le gardien de prison » en tant que personnage 1 et MFUNGWA « le prisonnier » en tant que personnage 2. Les points soulevés dans ce dialogue qui se terminera sans solution, c'est-à-dire sur le mode polémique, feront réfléchir le lecteur/auditeur. Il en va de l'erreur judiciaire et de la dénonciation des mauvais traitements. Ce *ngonjera* poursuit-il un appel à la réflexion initié par le *ngonjera* précédent sur la distance qui peut séparer l'idéologie et les lois de leurs modalités d'application ?

« MFUNGWA

[…]

Makosa aliyopangwa, pengine si ya halali	Les fautes qu'ont lui [au prisonnier (*mfungwa*) NDT] a imputées, peut être ne sont-elles pas légales
Sinichunge kwa ukali, makosa kwa watu wote	Que tu ne me gardes pas avec dureté, à tout le monde il arrive de fauter »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

La question de l’erreur judiciaire est abordée de manière subtile dans ce vers au sens ambigu d’une réplique du prisonnier :

« Les fautes qu’ont lui [au prisonnier (*mfungwa*) NDT] a imputées, peut être ne sont-elles pas légales »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

Que veut-il dire dans cette question qu’il adresse au gardien de prison et à lui-même en premier lieu ? S’agit-il d’une reconnaissance de l’illégalité des fautes qu’un prisonnier a commises ou d’un questionnement sur la légalité du processus qui a reconnu et qualifié des fautes chez le prisonnier ? Ces deux premières interprétations portent sur la légalité d’une incarcération et le sens du mot ‘*halali’* compris comme « légal », dans la loi religieuse islamique au départ, puis dans un sens séculier du fait de l’expansion continentale et de longue durée du *kiswahili*. Le vers suivant qui est aussi le refrain vise par ailleurs à relativiser de manière générale la gravité des fautes car tout le monde en commet selon le voleur. Ceci nous fourni un troisième contexte d’interprétation du vers précédent. Cette interprétation relativise la notion de légalité. Les « fautes (*makosa*) » sont pour le voleur une pratique existante qui n’est peut-être pas légale mais en tout cas normale, banale. En tout état de cause, la question de la légitimité de l’acte de mettre en prison un individu est posée. De là, les mauvais traitements subis en prison en deviennent d’autant plus inadmissibles et sont dénoncés dans une optique progressiste qui est celle aussi de la ligne idéologique générale du socialisme tanzanien qui privilégie un idéal de justice (*usawa*) dans la société.

Le gardien de prison quant à lui va rappeller la nécessité de l’incarcération au regard de personnes d’une nature diabolique – il emploie l’un des noms musulmans du Diable *(Ibilisi)* et une notion religieuse « *nduli »* qui désigne « l’ange de la mort chez les musulmans » (LENSELAER, A., 1983 : 357) mais aussi un « homme cruel (sanguinaire), meurtrier, tueur » (même référence) dont il faut protéger les autres. Le politique chez Mnyampala, comme les sujets de société, a de manière générale un fondement religieux. Il s’agit ici de l’existence du « Mal ». Le gardien répond à l’opinion du prisonnier qui relativise la gravité des fautes commise en disant dans le deuxième hémistiche du refrain de ses répliques « à tout le monde il arrive de fauter » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74). La réalité des crimes est

évoquée, le meurtre (premier vers), le viol (deuxième vers) et le vol avec violences (troisième vers) :

« ASKARI

Watu wote hawakosi, kujifanyia watu nduli	Tous les gens ne fautent pas, se faire des gens le meurtrier
Ama kuwa Ibilisi, kunajisi wanawali	Ou d'être le Diable, souiller les vierges
Na kukupua kwa fosi, kupoka za watu mali	Et de dépouiller par force, la fortune des gens usurper
Acha wako ufedhuli, kaba mstari kaba	Cesse l'insolence qui est tienne, serre le rang serre »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

Le gardien reste cependant muet sur la question des mauvais traitements que peuvent subir les prisonniers qui constitue la demande du prisonnier. Comme le faisait remarquer Mnyampala dans la disdascalie d'introduction le « Mal » peut être des deux côtés de la barrière :

« Baadhi ya wafungwa wanapokuwa gerezani huwa wakaidi sana ; hawafuati amri na maagizo ya jela na huwa taabu sana kwa askari jela wanaowatunza. Lakini vile vile kuna baadhi ya askari jela ambao ni waonevu sana ; huwachunga binadamu wenzao kama wanyama – huwatukana, huwapiga na kuwasukumasukuma bure. »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 74)

« Certains prisonniers sont très rebelles lorsqu'ils sont en prison ; ils ne suivent pas les ordres et les consignes de la prison et c'est très difficile pour les gardiens qui s'occupent d'eux. Mais de même il y a certains gardiens qui sont très cruels ; ils gardent des êtres humains comme eux comme des bêtes – ils les insultent, les frappent et les bousculent pour rien. »

Comme dans le *ngonjera* précédent, le dialogue est interrompu de manière unilatérale par le gardien de prison qui s'emporte – la colère nous semble se manifester textuellement par la répétition de trois formes impératives du même verbe se taire (*kunyamaza*) dans le même premier vers - et ordonne au prisonnier de se taire non sans l'avoir insulté et traité de

« singe » (*tumbili*). Nous sortons là aussi du cadre des palabres traditionnels *(ngonjera)* qui se veulent être une négociation collective qui n'exclut pas l'expression d'opinions tranchées dans la recherche d'une solution. Ici la « parole (*maneno*) » du prisonnier doit cesser car elle est jugée « fatiguante (*thakili*) » par le gardien. Elle est également une « malédiction (*uviza*) » et attire le malheur comme le fait d'enfreindre un « tabou (*uchuro*) ». Le registre de l'impureté de la parole était aussi présent dans le *ngonjera* précédent ou le policier assimilait l'acte d'énonciation du voleur de vache à celui de vomir (*kutapika*). Les palabres (*ngonjera*) cessent car l'un des interlocuteurs, en l'occurrence le policier ou le gardien de prison ne considère plus les mots ou la parole (*maneno*) de l'autre comme dignes d'êtres pris en compte, entendus et respectés, nonobstant la divergence d'opinion. Au contraire ils sont une souillure et une malédiction pour celui qui les écoute :

« *ASKARI*	LE GARDIEN DE PRISON
Nyamaza wewe nyamaza, nyamaza wewe tumbili[97]	Tais-toi tais-toi, mais tais-toi le singe
Nyamaza acha kuzoza, maneno hayo thakili	Tais-toi arrête de chicaner, ces paroles fatiguantes
Ya uchura[98] *na uviza*[99]*, yatia kisulisuli*	De malchance et de malédiction, elles donnent le tournis,
Acha wako ufedhuli, kaba msitari[100] *kaba*	Cesse l'insolence qui est tienne[101], serre le rang serre

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 75)

Mathias E. Mnyampala nous présente une vision réaliste des palabres (*ngonjera*) en reconstituant avec ces deux *ngonjera* de type polémique un processus se soldant par un échec et une rupture du dialogue. Il n'y a par là pas de présentation naïve ou idéalisée des palabres car l'auteur accepte de nous présenter la défaillance possible de cette dynamique. Entrer en palabres à la recherche d'un consensus ne signifie pas obtenir ce retour à l'harmonie qu'est le consensus. Les sociétés africaines qui connaissent les palabres ne sont pas le reflet d'un âge d'or où tous les conflits, sur des sujets les plus sensibles comme les crimes évoqués précédemment (meurtre, viol, vol), se régleraient par la médiation des mots de manière automatique et certaine. La réalité de la violence, de la guerre n'est pas niée. Les palabres sont une tentative de négociation parfois impossible et la reconstruction – en vers et sous la forme de dialogues de théâtre – qu'en fait Mathias E. Mnyampala se démarque *de*

facto et avec netteté du mythe du bon sauvage. La rupture brutale du dialogue et la violence verbale de l'*askari* (policier/gardien de prison) constituent une anomalie qui nous semble de nature à marquer l'esprit du lecteur/auditeur. Ce-dernier pourrait alors vouloir mesurer les arguments en présence afin d'y apporter une solution personnelle, en tout cas une réflexion subséquente à la découverte des palabres (*ngonjera*). En l'occurrence celle-ci sera délicate. Ce *ngonjera* contribue cependant à manifester l'existence des prisonniers en tant qu'êtres humains, à s'interroger sur la nature humaine, sur la possibilité de l'erreur judiciaire et sur la légitimité de l'incarcération.

Comme nous l'avions vu pour le premier *ngonjera* AZIMIO LAKOMESHA MIRIJA, le type polémique n'implique pas nécessairement cet accroc dans la communication qu'est la rupture violente du dialogue. Il ne suppose simplement que l'absence de conversion d'un personnage aux idées ou opinions de l'autre à la fin de la série de questions et réponses des personnages 1 et 2 et que chacun reste de manière tranchée sur sa position. Il en va ainsi de cet autre *ngonjera* répondant au modèle polémique fondée sur des questions/réponses qui va fournir le support à une leçon de civisme à destination de la jeunesse urbaine. Il s'agit de SALAMU ZINA FAIDA GANI ? « Quel est l'intérêt des salutations ? » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 81-83). Où le personnage 1, KIJANA « le jeune », demande au personnage 2, MZEE « le vieux », quel est l'intérêt de saluer les gens que l'on rencontre sur sa route ? Lui, le jeune ne le fait pas et il explique en quoi ceci représente une perte de temps dans la vie urbaine. Les réponses du vieux apportent des points de vues relevant du sens commun et transforment la question portée par le titre même de ce *ngonjera* en une sorte de démonstration par l'absurde de la valeur sociale et civique de l'acte de saluer.

b. 3. Le NGONJERA dialectique comme les palabres poétiques réels

La composition intitulée FITINA KAZINI « Les querelles au travail » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 77-80) offre une progression plus complexe du développement des idées que la majorité des autres *ngonjera* qui se réalise sur le mode binaire question(s)/réponse(s) avec deux personnages en dialogue. Ici, le nombre de personnage est plus élevé, il y en a quatre nommés MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède », MGANGA « le guérisseur », ASKARI « le policier » et MKANYAJI « le réprimandeur ». Il y a aussi trois séquences logiques dans le

dialogue qui les réunit : une thèse, une antithèse et une synthèse ce qui constitue un schéma dialectique type. Les didascalies (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77 ; 79) donnent des indications d'une mise en scène en deux moments. Le premier moment correspond à la séquence de la thèse et la deuxième regroupe l'antithèse et la synthèse. Premier moment (thèse structurée dans le genre NGONJERA didactique inversé par conversion du supérieur (personnage 2) aux propositions du personnage 1) :

« l'immoralité et le mal sont un service qui s'achète, avec l'accord de Dieu, pour régler les querelles »

La thèse s'ouvre sur un dialogue de MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur » sur le modèle du NGONJERA didactique par conversion du supérieur (*vide supra*). MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » est placé dans la structure de ce type de NGONJERA en tant que personnage 1, soit l'inférieur et MGANGA « le guérisseur » en tant que personnage 2, c'est à dire le supérieur dans un certain rapport de subordination qui est ici celui d'une relation commerciale fondée sur les connaissances magiques du personnage 2 que le personnage 1 est venu sollicité. La trame de ce premier dialogue est faite du projet du personnage 1 qui vient chercher un djinn (*jini*) pour nuire à un de ses collègues de travail prénommé Filipo, avec qui il est entré dans une querelle (*fitina*). Ceci est résumé et exprimé de manière claire dans le refrain qui termine chaque strophe/*ubeti* de genre SHAIRI dont sont faites les répliques de ce personnage 1 :

personnage 1 ; première strophe/*ubeti*

« *MTAFUTA DAWA*	*LE CHERCHEUR DE REMEDE*
Tazama babu Makata, kuna fitina kazini	Regarde vieux Makata, il y a une querelle au travail
Kumetokea matata, mkubwa hatupatani	Il y a eu un malentendu, avec le chef nous ne nous entendons plus
Leo yapata ya sita, Filipo hatusemani	Aujourd'hui cela fait six [jours NDT], Filipo nous ne nous parlons plus
[**refrain** :] *Nataka unipe jini, nikamdhuru Filipo*	Je veux que tu me donnes un djinn, et que je nuise ensuite à Filipo

[…] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

La position de départ, abandonnée ensuite, du personnage 2, MGANGA « le guérisseur », est de refuser cette proposition et de même ce refus est exprimé et justifié clairement dans le refrain qui termine chaque strophe/*ubeti* de genre SHAIRI de ses répliques :

personnage 2 ; première strophe/*ubeti*

« MGANGA

Maneno yako timamu, wala nisingekuhini	Tes paroles sont censées, et nullement je n'aurais refusé de te le donner
Ningekupa talasimu, ukamzikie njiani	Je t'aurai donné un talisman, et tu l'aurais ensuite enterré sur le chemin
Tungemtia wazimu, watu wasimtamani	Nous l'aurions rendu fou, que les gens ne le désirent plus
[**refrain** :] *Babu siwezi lakini, kujitia madhambini*	Vieux je ne peux cependant, me mettre dans le péché

[…] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78)

Le caractère néfaste du projet du personnage 1, MTAFUTA DAWA, est souligné par une description consciente du mode d'emploi et des effets du talisman (*talasimu*) qui est nécessaire pour requérir le djinn (*jini*) ou démon qu'il recherche pour son collègue Filipo. Le démon de l'amulette ferait perdre la raison à Filipo nous dit le personnage 2 : « *tungemtia wazimu* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) ; « Nous l'aurions rendu fou ».

Mais le personnage 2 recourt à la notion religieuse du péché (*dhambi*[102]) pour justifier son refus et oppose par là la morale religieuse et dieu à la pratique de la sorcellerie et au secours d'un démon (*jini*). C'est en jurant « par Dieu (*Wallahi)* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) et en invoquant la causalité divine à la manière musulmane par la phrase « si Dieu le veut (*Inshallah)* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) que le personnage 1 tente de persuader le personnage 2 de lui donner le talisman au prix du renoncement à ses préventions de nature morale. Le contraste entre ce projet mauvais et la recherche de la caution divine renforce la présentation sous un jour maléfique voire diabolique du personnage 1. Ce dernier se situe clairement du côté du mal en tant que notion religieuse. Le caractère négatif de la leçon de ce NGONJERA didactique apparaît clairement quand le personnage 2 du guérisseur finit par

proposer un prix *« shilingi miateni »* (MNYAMPALA, M., E., 1970 : ngk78) « deux cents shillings » à son entrée dans le péché *(madhambini)*. Ce tout en renouvelant son refrain qui rappelle l'immoralité du projet qu'il accepterait cependant pour un certain montant : « *Babu siwezi lakini, kujitia madhambini »* (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 78) ; « Vieux je ne peux cependant, me mettre dans le péché. »

Non seulement le guérisseur va faire le mal en toute connaissance de cause mais il le fera du fait de sa vénalité. La première partie du *ngonjera* s'achève donc sur un enseignement négatif où le personnage 2 a été convaincu par le personnage 1 de satisfaire sa demande mauvaise. Cet enseignement et cette adhésion du supérieur dans le cadre d'un NGONJERA de type didactique inversé par conversion du supérieur constitue la partie thétique à l'échelle du *ngonjera* dialectique dans son ensemble. La ***thèse*** nous semble être de manière générale la suivante : ***« l'immoralité et le mal sont un service qui s'achète, avec l'accord de Dieu, pour régler les querelles »*** et elle constitue une leçon de morale par la négative du fait qu'un lecteur/auditeur quelconque est supposé s'y opposer. Elle est antinomique de la morale et de la loi religieuse et pourtant s'en réclame de manière paradoxale car le personnage 2 considère qu'il recevra, en plus d'un acompte de deux cents shillings pour débuter son œuvre pernicieuse, deux milliers *(alifeni)* de shillings une fois le résultat escompté accordé par dieu.

« *MGANGA*	LE GUERISSEUR
Mimi mahitaji yangu, ni shilingi miateni	Moi mes besoins, sont de deux cents shillings
Tujaliwapo na Mungu, zingali alifeni[103]	Lorsque Dieu nous aura exaucé, cela fera deux mille
[**refrain** :] *Babu siwezi lakini, kujitia madhambini*	Vieux je ne peux cependant, me mettre dans le péché »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 78-79)

Le personnage 1 paye l'accompte et s'engage sur le reste, c'est le début de la partie formelle d'adhésion dans ce type de NGONJERA (voir ci-dessus) :

« *Miateni hizi hapa, zilizobaki ni deni* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« Ces deux cents sont ici, ce qui reste est une dette »

Le personnage 2, dans la réplique suivante, confirme son adhésion au projet qu'il refusait auparavant, probablement par ruse. Le sens moral du lecteur/auditeur ne peut qu'être stimulé car le mal va être fait sciemment, explicitement. L'enseignement moral se fait par la négative, en montrant de manière évidente et claire deux personnages fortement engagés dans un processus immoral et maléfique tandis qu'ils ne cessent de se référer de façon contradictoire à Dieu (*Allah*, *Mungu*) et au péché accompli (*madhambini*). Le guérisseur va jusqu'à décrire les effets prévisibles du talisman sur le collègue de travail dans cette dernière réplique qui constitue la partie d'adhésion du supérieur sur le plan formel :

adhésion du personnage 2 au projet du personnage 1

« MGANGA	LE GUERISSEUR
Hili talasimu twaa, kazike kwake uwani	Ce talisman-ci emporte, puis enterre le chez lui dans sa cour
Ataingia kichaa, avue nguo mwilini	Il entrera dans la folie, qu'il ôte les vêtements de son corps
Ageuke kama paa, ale majani porini	Qu'il soit transformé comme une antilope, qu'il mange des herbes dans la brousse
Ala ala walakini, usitoe siri hii	Mais fais bien attention, ne dis pas ce secret »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

La thèse de la justification des pratiques mauvaises de sorcellerie par la rivalité professionnelle à neutraliser et l'activité du guérisseur se trouve donc posée avec force dans un texte qui véhicule des références à dieu et à la morale religieuse. Pourtant la didascalie qui a introduit cette première partie du *ngonjera* et son enseignement immoral s'oppose à la pratique de l'envoûtement (*kulogana*) même si le caractère inévitable des heurts (*kugongana*) en société est reconnu *:*

« Watu wanapokuwa pamoja hawaachi kugongana. Jambo kubwa linalohitajia ni watu kuelewana mambo kama hayo yanapotokea, si kutiliana fitina au kulogana kama watu wengine wanavyofanyiana. »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 77)

« Lorsque les gens sont ensemble ils ne laissent pas de se heurter les uns les autres. Un sujet important qui requiert des gens qu'ils se comprennent mutuellement lorsque des choses comme celles-là se produisent et non pas qu'ils versent réciproquement dans des querelles ou ne s'entre-ensorcèlent comme certaines personnes se le font »

Cette notion d'entente réciproque (*kuelewana*) fournira le support de la synthèse. A ce stade du dialogue, la première partie est achevée et la deuxième va commencer introduite par une deuxième didascalie.

Deuxième moment

a) antithèse sous la forme d'une strophe/*ubeti* unique de genre SHAIRI (réplique du personnage 3) :

« Chaque personne qui fait le mal est un ennemi de Dieu »

Des policiers étaient cachés et écoutaient les tractations de MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur » en vue de nuire à Filipo. Ils surgissent au moment où le marché est conclu, arrêtent le guérisseur et son client et saisissent ses talismans :

« […] *kumbe askari polisi walikuwa karibu pembeni wakiwasikiza usemi wao wa kutaka kumdhuru Filipo* […] *Mara tu* walishikwa wote na matalasimu yao »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« de manière inattendue[104] des policiers se trouvaient à côté qui écoutaient leur parole de vouloir nuire à Filipo […] D'un seul coup tous furent pris avec leurs talismans »

C'est ***l'antithèse*** qui va commencer sous la forme d'une réplique à une seule strophe/*ubeti* d'un nouveau personnage nommé ASKARI « le policier » ou personnage 3. L'antithèse est formulée clairement dans la didascalie :

« *Kila mtenda maovu ni adui wa Mungu* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« Chaque personne qui fait le mal est un ennemi de Dieu »

Le personnage du policier vient en réaliser l'application dans sa réplique où il qualifie les personnages 1 et 2 de « diables (*mashetani*) » et les déclare en état d'arrestation :

« ASKARI

Mbona nimewasikia, siri yenu siri gani ?	Ainsi je vous ai entendus, votre secret c'est quel secret ?
Nchi mwatuchafulia, kuitia nukusani	Le pays vous nous y semez le trouble, en y mettant le malheur
Usitawi mwazuia, kumbe nyinyi mashetani	La prospérité vous empêchez, eh bien vous êtes des diables,
Nawapeleka ngomeni, mkome na uchafuzi	Je vous emmène au fort, que vous arrétiez avec le désordre»

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

Nous remarquons que nous sommes particulièrement éloignés de la seule activité de propagandiste de la déclaration d'Arusha à laquelle une lecture peut être rapide ou sélective réduirait les *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala dans leur ensemble. Nous sommes ici clairement situés du côté théologique de la pensée de Mnyampala. Le *ngonjera* intitulé HAWA NDIO WATU GANI ? « Ceux-ci ce sont quels gens ? » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 49-51) décrivait l' « Ennemi du socialisme *(Adui wa Ujamaa) »* dans la définition stéréotypée des catégories sociopolitiques du bourgeois (*bwanyenye*), du grand propriétaire terrien (*kabaila*) et du capitaliste (*bepari*). Le concept d'ennemi (*adui*) est ici appliqué au guérisseur (*mganga*) et à son client le chercheur de remède (*mtafuta dawa*) en fonction de critères non plus politiques mais religieux car c'est à des diables (*mashetani*) ou comme le dit la didasacalie à l'« ennemi de Dieu (*adui wa Mungu*) » que le personnage du policier (*askari*) s'oppose.

La question du niveau de hiérarchie réciproque entre religion et politique se pose chez Mnyampala tant le religieux est au fondement de toute chose dans sa pensée. De là, le monde est déterminé par dieu et le politique ne peut que venir accompagner ce premier mouvement qui conditionne le politique-même en temps qu'élément du monde soumis comme les autres aux lois de la religion et de dieu. Nous verrons par la suite que même les ennemis du socialisme sont qualifiés comme tels car ils pourraient en premier lieu être compris comme des ennemis de dieu. La religion et dieu sont le fondement de la pensée

politique de Mathias E. Mnyampala et d'une certaine manière la cause socialiste pour laquelle il s'engage est un écho d'un message fondamental et originel d'égalité (*usawa*) qu'il retrouve principalement dans la *Bible* et le *Coran*, tout en mentionnant les enseignements de Bouddha et le *Veda*. La parole de dieu est donc à la source de l'action politique de Mathias E. Mnyampala chez qui catholicisme et socialisme marchent de concert suivant un idéal de justice sociale voulu par « Dieu ». Mnyampala a écrit cependant avant l'expression théorique de la théologie catholique de la libération (MERINO, G., G., 1972) qui ressemble, par son caractère mixte entre catholicisme et idéal de justice sociale, à la vision du monde théologico-politque de Mnyampala. Chez cet auteur, « Dieu » représente la causalité première du monde dont la source de la morale dont les justes se rapprochent pour guider leurs actions qu'elles soient de nature politique ou non.

C'est dans un deuxième temps que des sujets plus séculiers se manifestent dans la réplique d'ASKARI « le policier » au travers des notions de pays (*nchi*) et de prospérité (*usitawi*) : les ennemis de dieu que sont MTAFUTA DAWA (le chercheur de remède) et MGANGA (le guérisseur) de par leurs maléfices et leurs talismans sont aussi un obstacle au développement du pays que leurs pratiques de sorcellerie « dérangent, embrouillent » (*kuchafua*) en y mettant du malheur (*nukusani*). La jonction entre religieux et politique que nous avons entraperçue déjà et sur laquelle nous reviendrons plus loin est ici esquissée : les pratiques de sorcellerie négative dirigées contre autrui sont en premier lieu condamnables sur le plan de la morale religieuse et relèvent du lieu des péchés *(madhambini)* de par leur funeste dessein. Il s'agissait ici de faire basculer un homme dans la folie pour une simple querelle professionnelle. Mais ensuite ce type de sorcellerie est un obstacle au développement voulu par la déclaration d'Arusha, obstacle qu'il s'agit d'éradiquer – le terme « d'ennemi (*adui*) » est fort – des mentalités car il est source de désunion à l'échelle du pays (*nchi*) et donc de misère et d'échec.

Cette lutte contre la sorcellerie est effectuée par Mnyampala par le biais de ce *ngonjera* à destination des écoliers qui devraient l'apprendre par cœur et le jouer. Il s'agit d'un programme éducatif à visée progressiste et développementaliste. Il ne nous apparaît pas non plus fortuit que ce soit un fonctionnaire de police, lié à l'État et à ses politiques, qui lutte contre la sorcellerie dans la fiction de ce *ngonjera.* L'État, pris en la personne d'ASKARI le personnage du policier, est présent là où l'on ne s'y attend pas, il surveille et écoute

(kusikiza) les citoyens et assure une répression immédiate le cas échéant. C'est aussi ce que nous dit la didascalie qui introduit le deuxième moment et l'antithèse :

« *Mtafuta dawa na Mganga ingawaje walifanya mambo hayo kwa siri kubwa lakini kumbe askari polisi walikuwa karibu* […] *wakiwasikiza* […] »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79)

« Le chercheur de remède et le guérisseur bien qu'ils faisaient ces choses dans un grand secret cependant de manière inattendue des policiers étaient à côté […] en train de les écouter […] »

Verrions-nous l'image d'un État policier dans cette surveillance omniprésente des citoyens ou l'image de la protection quasi-instantanée de la victime potentielle Filipo ? Les pratiques magiques sont réellement tenues dans le plus grand secret dans l'imaginaire populaire et il faudrait qu'un policier se cache en permanence derrière chaque pierre pour réaliser une arrestation en flagrance de ce genre. À moins que les policiers ait été guidés par dieu en raison du caractère diabolique du projet du guérisseur et de son client. L'action policière est effectivement justifiée par la notion religieuse de l'ennemi de dieu dans la didascalie introductive de la réplique d'ASKARI « le policier ».

b) synthèse (réplique du personnage 4)

« Le pays est bon et en paix car le mal* (ubaya) *y est réprimé »

La réplique du dernier personnage nommé MKANYAJI « le réprimandeur » est faite de quatre strophes de genre SHAIRI et elle peut de ce fait être considérée comme une poésie de genre SHAIRI quand elle est prise en isolation. Cette composition présente par ailleurs un caractère de reprise d'éléments textuels de la réplique précédente d'ASKARI « le policier » et elle s'adresse également aux deux personnages malfaisants MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur » auxquels le refrain est adressé :

« *Ubaya wenu komeni, wa kuchafua nchini* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 79 ; 80)

« Votre mal cessez-le, de semer le trouble dans le pays »

La réplique de MKANYAJI « le réprimandeur » s'insère donc dans le NGONJERA global comme un élèment versifié des palabres poétiques *(Malumbano ya Ushairi)* que nous avons décrits précédemment, par des références faites de reprises textuelles. Comme dans les palabres poétiques, la recherche d'une solution au conflit se fait de façon dialectique et contradictoire en s'appuyant sur le raisonnement de l'autre comme moteur des palabres. Lors de la dernière réplique de FITINA KAZINI « les querelles au travail », le personnage de MKANYAJI « le réprimandeur » accepte la solution répressive d'ASKARI « le policier » et vient apporter sa propre justification, non plus en terme de maintien de l'ordre ou de morale religieuse mais principalement dans le sens de l'intérêt du pays :

« *MKANYAJI*	LE REPRIMANDEUR
Mumeona wenzenu, wamepelekwa ngomeni ?	Avez-vous vu vos compagnons, être conduits au fort ?
Nchi yetu njema sana, ni nchi yenye amani	Notre pays est très bon, c'est un pays de paix
Kimbilio la maana, na wakimbizi wageni	Un vraie terre d'asile, et les hôtes réfugiés
[…]	
Hili liwe funzo, ubaya wenu komeni	Que ceci soit la leçon, votre mal cessez-le
Ubaya hauna tunzo, jaza yake nukusani	Le mal ne reçoit pas d'honneur, sa récompense est le malheur
Hicho ndicho chake chanzo, kuingia misibani	C'est cela l'origine qui est la sienne, d'entrer dans des calamités
[refrain :] *Ubaya wenu komeni, wa kuchafua nchini*	Votre mal cessez-le, de semer le trouble dans le pays»

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 79-80)

La notion de pays (*nchi*) nous apparaît centrale dans cette réplique. Si le pays est « très bon (*njema sana*) » et en « paix (*amani*) », à un point tel qu'il accueille les réfugiés d'autres pays, c'est que le « mal (*ubaya*) » n'y est pas toléré.

Le mal divise et provoque la ruine et c'est sur une exhortation à un arrêt de faire le mal adressée aux deux sorciers, ce dans l'intérêt du pays, que se referme la dernière strophe/*ubeti* du personnage 4, MKANYAJI « le réprimandeur », où il décrit le caractère vain et finalement autodestructeur de l'activité mauvaise.

Ceci est présenté comme une « leçon (*funzo*) » et rappelle que la sanction a été immédiate et légitime à l'égard de MTAFUTA DAWA « le chercheur de remède » et MGANGA « le guérisseur ». La *synthèse* va dans le sens de l'intérêt du pays et de la capacité de répression de l'État – illustrée par l'exemple d'ASKARI « le policier » - pour préserver la paix et la bonté en luttant contre le mal (ubaya). Nous pouvons résumer ainsi cette synthèse comme une leçon d'instruction civique à l'égard du public – fait majoritairement d'écoliers – du *ngonjera : **« Le pays est bon et en paix car le mal*** **(ubaya)** ***y est réprimé ».***

La lutte contre le mal dans le pays passe par la répression policière mais aussi par la compréhension qu'ont les citoyens de leur propres intérêts nationaux. Nous rejoignons la notion de « compréhension mutuelle (*kuelewana*) » qui était annoncée en introduction de ce *ngonjera* comme horizon d'interprétation et de solution des palabres dans la première didascalie. Le mal nuit au pays en tant qu'il a été causé par une mésentente au départ, le titre du *ngonjera* utilise d'ailleurs le nom de querelles (*fitina*) dans sa version d'étymologie arabe qui est lourde de sens sur le plan de la connotation. La grande querelle qui a eu lieu entre les partisans d'Ali, neveu et gendre du prophète et ceux de Muawiyya est à l'origine du schisme dès les débuts de l'Islam entre chiites, sunnites et kharedjites dont nous percevons toujours les échos aujourd'hui.

La sorcellerie n'a pas d'autre moteur que l'inimitié, la jalousie et les rivalités sociales auxquelles elle fournit une expression. Lutter contre les sorcier et le mal qu'est la sorcellerie c'est d'abord interdire aux querelles de trouver une solution négative et favoriser le dialogue et la compréhension mutuelle comme solution alternative au conflit. Il en va de même à l'échelle du pays où les conflits ne sont pas niés mais où leur solution se veut être une entente qui passe par les *palabres* (*ngonjera* ou *malumbano*). La dimension de l'intérêt national s'affiche aussi par la suggestion réalisée des mauvaises solutions et de leurs mauvais effets.

C’est bien de terre d’asile (*kimbilio*) et de réfugiés de l’extérieur (*wakimbizi wageni*) qu’il est question. Ils viennent rappeler que la guerre est toujours une autre solution que les palabres. Comme la sorcellerie, la guerre fait le mal en proposant une solution concurrente à la négociation et au palabre dans la gestion des conflits à grande échelle.

Le rapprochement de la pratique des palabres contre celle de la sorcellerie dans la gestion des conflits sociaux se traduit de manière formelle dans la réplique de MKANYAJI « le réprimandeur » qui présente un caractère d’analogie formelle avec les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) réels échangés entre poètes d’expression swahilie. C’est un fait unique et particulier dans ce recueil de *ngonjera* où les autres textes ne présentent pas cette ressemblance. Le caractère dialectique de FITINA KAZINI « les querelles au travail » nécessite peut-être ce trait de ressemblance formel avec des palabres réels pour assurer la progression collective dans le mouvement des idées propre à la dialectique. Il y a donc une reprise d’éléments textuels de la réplique d’ASKARI « le policier » comme dans les palabres poétiques qui présentaient eux aussi une progression dialectique des palabres (*malumbano*) vers un dénouement (*usuluhishi*). Six éléments sont repris, à la transformation grammaticale près, de la réplique d’ASKARI « le policier » dans la réplique de MKANYAJI « le réprimandeur ». Nous les présentons sous la forme d’un tableau.

Reprise d'éléments textuels de la réplique du personnage 3 dans celle du personnage 4 à la manière des *malumbano ya ushairi* « palabres poétiques » réels :

Répliques :		
ASKARI « le policier » (personnage 3)	→	**MKANYAJI « le réprimandeur » (personnage 4)**
Eléments extraits :		
nawapeleka ngomeni **« je les emmène au fort »**		**wamepelekwa ngomeni** **« ils ont été emmenés au fort »**
Nchi **mwatuchafulia** « le pays **vous nous y semez le trouble** »		wa **kuchafua** nchini « **de semer le trouble** dans le pays »
mkome na **uchafuzi** « que vous arrêtiez avec le **désordre** »		wa **kuchafua** nchini « **de semer le trouble** dans le pays »
Nchi mwatuchafulia « **le pays** vous nous y semez le trouble »		wa kuchafua **nchini** « de semer le trouble **dans le pays** »
kuitia **nukusani** « d'y mettre **le malheur** »		jaza yake **nukusani** « sa récompense est **le malheur** »
mkome na uchafuzi « **que vous arrêtiez** avec le désordre »		ubaya wenu **komeni** votre mal **cessez-le**

Par analogie à l'organisation des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*), ces palabres (*ngonjera*) de type dialectique pourraient être analysés de la façon suivante : un élément déclenche les palabres, dans ce texte il s'agit de l'effectuation du mal (*ubaya*) par le guérisseur (*mganga*) et son client chercheur de remède (*mtafuta dawa*). Dans les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) le déclencheur était la composition et la parution de la fameuse poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, perçue elle aussi comme moralement (et donc religieusement) mauvaise par certains protagonistes aux palabres. Les palabres ont une dimension agonistique qui les génère, les entretient dans le mouvement. La progression et le dénouement du palabre (*ngonjera*) sont beaucoup plus rapides dans FITINA KAZINI « les querelles au travail » : le caractère mauvais du talisman destiné à rendre fou Filipo est vite reconnu et les sorciers sont incarcérés par ASKARI « le policier » ce qui représente le dénouement du palabre. À la façon des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) le personnage suivant MKANYAJI « le réprimandeur » s'inscrit dans les palabres en réponse à ASKARI « le policier » dont il reprend par six fois dans sa réplique des éléments de

texte. Cette inscription est à la fois une adhésion à la condamnation des deux sorciers et un développement de la notion d'intérêt du pays à la répression de la sorcellerie. Cette dimension de réconciliation et d'unité du groupe est comprise dans les dimensions procédurale et télique des palabres en général, dont les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) et les palabres comme institution sociale.

Les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) ne comportaient pas une composition de cette nature qui aurait été destinée à valider la solution trouvée au conflit des poètes au sujet de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi car la solution trouvée était de nature épistolaire et privée dans ce cas particulier. Comme dans le cas de FITINA KAZINI « les querelles au travail , l'objet du palabre s'était reporté sur l'évaluation du caractère moral ou non – sur le plan religieux – de l'élément déclencheur, la poésie *Raha* « joie », mais les évaluations étaient plus nombreuses et plus complexes que dans ce cas simple ou un guérisseur et sont client ont été surpris par des policiers (*askari polisi*) au cœur de leur projet néfaste de rendre fou un autre homme pour une simple querelle. Ainsi, la dernière composition des palabres poétiques (*Malumbano ya Ushairi*), la poésie *Saa* « l'horloge » reconnaissait simplement l'égarement collectif et la nécessité de remettre à la même heure les pendules sur la grande heure de la tour, figure de l'autorité. Ici l'intérêt supérieur est celui du pays (*nchi*) et la dernière partie aux palabres, le personnage de MKANYAJI « le réprimandeur » développe cette notion en l'opposant à la pratique de la sorcellerie dirigée contre autrui condamnée a apporter le malheur à ses victimes mais aussi à ses auteurs.

La pratique des palabres est concurrente de celle de la sorcellerie dans la gestion et la résolution des conflits. Mais la première à pour horizon la compréhension mutuelle (*kuelewana*) à restaurer tandis que la deuxième a celui de la querelle (*fitina*) et du mal (*ubaya*). Par là les palabres et la sorcellerie entrent dans des rapports de stricte opposition sur le plan de leurs conséquences à l'échelle d'un pays entre respectivement l'union et la division, la prospérité (*usitawi*) et les calamités (*misiba*), la paix (*amani*) et la guerre qui est évoquée par l'image des réfugiés (*wakimbizi*). La pratique des palabres (*ngonjera*) comme des palabres poétiques réels qui se reflète dans la réplique de MKANYAJI « le réprimandeur » est par nature opposée à la sorcellerie, à la querelle (*fitina*) et au mal que cette réplique vient dénoncer. Les palabres (*ngonjera*) font du conflit un moteur vers la résolution du conflit, la sorcellerie utilise elle aussi la querelle comme moteur, vers le mal

(*ubaya*). Dans le premier cas, le processus suppose de placer sa confiance dans le raisonnement et la décision de l'autre (BIDIMA, J.-G., 1997) et dans le second de vouloir l'éliminer.

b. 4. Le NGONJERA minimum

Nous observons un exemplaire unique de ce type de NGONJERA dit « minimum ». Cette structure déroutante qui constitue donc un type de *ngonjera* en apax dans le livre I de recueil de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1970) est le type majoritaire dans le livre II (MNYAMPALA, M., E., 1971). Le caractère minimal de ce type de *ngonjera* se manifeste lorsque nous le comparons aux processus des palabres en général, dans ses trois dimensions agonistique, procédurale et télique. Toutes supposent dans leur actualisation l'existence de personnes réelles ou leur imitation par l'intermédiaire de personnages. Ce *ngonjera* est pourtant dépersonnalisé, d'autres acteurs sont appeler à le faire vivre. Ce sont des écoliers supposés le réciter par cœur à tour de rôle, ce qui affaiblit la dimension agonistique qui est fondamentale dans les palabres en général. Les personnes qui animent ces palabres artificiels ne s'opposent ni entre elles, ni à l'institution scolaire qui leur a fourni le texte de ce qui appert être un monologue politique. Les dimensions procédurale, le fait d'aller ensemble, et télique, la finalité d'unification du groupe dans une connaissance commune et consensuelle, sont cependant préservées.

Le *ngonjera* correspondant est intitulé WAKATI WETU NI HUU « Notre moment est celui-ci » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 30-35). La didascalie introductive renseigne sur le projet de ce *ngonjera* :

« *Sasa tunataja viongozi wengine wa taifa* - Mawaziri na Mawaziri Wadogo* […]

**Wakati ngonjera hii ilipotungwa, hawa ndio waliokuwa Mawaziri na Mawaziri Wadogo, Sasa wengine si mawaziri tena. »*

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 30)

« À présent nous disons les noms d'autres dirigeants de la nation* - les ministres et les secrétaires d'État[105] […]

*Au moment où ce *ngonjera* a été composé, ce sont eux qui étaient les ministres et les secrétaires d'État, maintenant certains ne sont plus ministres. »

La structure formelle du *ngonjera* est conservée mais pas le type de discours, il n'y a plus de séquence dialogique entre des personnages. Ce paramètre « personnel » du *ngonjera* retiré, et Mnyampala qualifiant tout de même sa composition de « *ngonjera* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 30), nous sommes donc en présence d'une forme restreinte de ce genre et aussi d'une forme minimale car c'est la forme la plus restreinte qui nous est donné d'observer dans le livre I.

Les noms des personnages sont remplacés par des numéros qui vont de 1 à 27 qui sont autant d'entrées pour des compositions de genre SHAIRI dans le courant classique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Du point de vue de la communication ce type de NGONJERA est vide de la notion de personnalité (réelle ou fictive) qui entretient pourtant un rapport fondamental avec les palabres (*ngonjera*). Ici il n'y a ni dialogue, ni personnes, ni personnages. Pourtant le message du *ngonjera* est important car il donne forme à un discours de salutation et de présentation des dirigeants tanzaniens, des ministres et des secrétaires d'État, une personne par numéro avec son nom, son titre et ses qualités et des salutations comme suit. La première strophe/*ubeti* est dédiée au « Père de la Nation », la numérotation va suivre la hiérarchisation de l'organigramme du gouvernement tanzanien d'alors :

« *Salam Baba Taifa, Nyerere wa kusifika*	Salut Père de la Nation, Nyerere quant à le qualifier,
Tuna furaha taifa, mambo ya nje kushika	Nous sommes heureux la nation, de saisir les choses,

Yafaa tukupe sifa, na uzidi kutukuka	Il convient que nous te louions, et que tu augmentes en majesté,
Wakati wetu ni huu, kuwajua viongozi	Notre moment est celui-ci, de connaître les dirigeants »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 30)

Nous donnons un autre exemple, d'une personnalité située plus en dessous dans la hiérarchie. Chaque strophe/*ubeti* unique et numérotée assure le même traitement de chaque dirigeant, à savoir sa présentation et sa salutation. La personnalité politique en question est présentée sous le numéro 5 :

« *Pongezi Bwana Jamali, Waziri wetu wa Fedha*	Compliments Monsieur Jamali, notre Ministre des Finances
Tutunzie zetu mali, mioyo ipate ladha	Gardes notre fortune, que les cœurs recoivent le baume
Pesa zile za asili, zile tena si faradha	Cet argent premier, cet argent qui n'est pas obligatoire[106],
Wakati wetu ni huu, kuwajua viongozi	Notre moment est celui-ci, de connaître les dirigeants »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 31)

Ce qui reste ici sur le plan formel représente la structure minimum du NGONJERA. Des entrées désignées, qui ne sont plus des personnages, qui assurent le découpage d'une longue série de strophes. Toutes de genre SHAIRI du courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques, c'est-à-dire le genre classique le plus répandu dans la poésie d'expression swahilie. Il ne peut plus y avoir dans ces conditions de questions et de réponses mais simplement la diffusion d'une information, manifestement à valeur officielle. Le NGONJERA minimum a donc une fonction informative et se caractérise par une suite d'entrées et de compositions de genre SHAIRI à une ou plusieurs strophes/*beti* correspondant respectivement à chaque entrée. L'esprit des palabres (*ngonjera*) se perd nous le voyons. Il n'y a aucune négociation ici du fait de la dépersonnalisation des répliques

dans le texte qui neutralise la dimension agonistique, fondamentale, des palabres. Peut-il être sauvé si, à chaque numéro, correspondait un élève qui donnerait vie à cette partie en l'apprenant par cœur et en la récitant avec d'autres élèves qui se seraient vus attribuer les répliques des autres entrées numérotées ? C'est la proposition générale que fait Mathias E. Mnyampala dans son introduction *(dibaji)* comme une sorte de « mode d'emploi » de ces créations nouvelles :

« *Maana ya ngonjera ni kusoma mashairi kwa ghaibu bila ya kutazama kitabu au karatasi yoyote. Mashairi haya yametungwa ili kujibizana vijana wawili wawili au zaidi.* »

(MNYAMPALA, M., E., 1970 : 3)

« Le sens des *ngonjera* est de réciter par cœur les poèmes sans regarder un livre ou une quelconque feuille de papier. Ces poèmes ont été composés pour que des jeunes se répondent deux par deux ou davantage. »

Ceci semble pourtant difficile à mettre en pratique et artificiel dans l'unique (mais long) NGONJERA du type minimum que nous avons dans le livre I de NGONJERA. En effet, chaque entrée numérotée de genre SHAIRI constitue une partie du *même discours officiel.* Ce n'est qu'une seule voix qui pourrait exister de la sorte en un long monologue découpé en parties numérotées et versifiées dans un mètre classique en conformité avec les techniques de composition du XIXème siècle. Chaque numéro dépend de la personne qui est nommée, présentée dans ses fonctions officielles et saluée et non d'une personne qui réciterait cette partie particulière. L'apprentissage et la récitation collective seraient toujours possibles mais ils ne donneraient pas l'impression de donner à cette voix unique une forme plurielle comme dans des palabres réels ou leur simulation réalisée par Mnyampala dans les autres *ngonjera*. Chacun entamant tour à tour sa partie de la présentation des personnes dirigeant la Tanzanie.

Il est notable que la dimension animée (par des personnes réelles ou des personnages) intrinsèque au NGONJERA s'efface au profit de la présentation entrée par entrée d'une personne réelle qui est en situation de pouvoir à cette époque. La nomination des hommes politiques réels va avec le remplacement des personnages du NGONJERA par des numéros. Les sujets des *ngonjera,* personnes ou personnages, s'effacent devant l'objet du *ngonjera,*

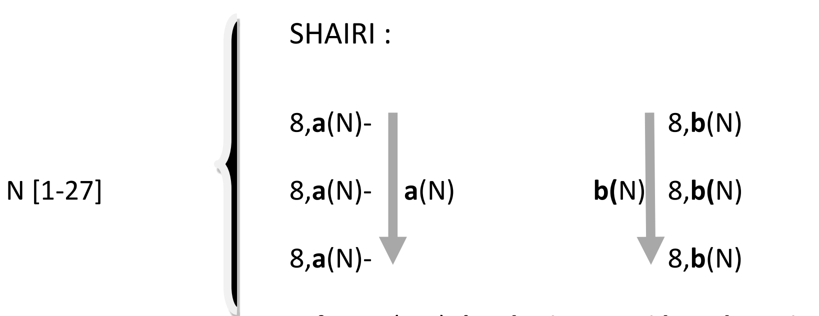
des personnalités politiques du moment. S'agissant alors de salutations adressées à ces personnalités – les compositions qui suivent chaque numéro commencent pas des formules de salutations comme « salut *(salam)* », « compliments *(pongezi) »*, *etc.* La bonne formule de la récitation collective par des élèves seraient plutôt le choix de la chorale. Tous les élèves réciteraient ensemble les parties numérotées de ce NGONJERA minimum comme une forme de salutation et de respect des jeunes Tanzaniens adressée à leurs dirigeants qu'ils apprendraient à connaître ce faisant, au moins de manière nominative. Mais une fois de plus cette solution par une voix collective n'est plus un dialogue et l'esprit des *ngonjera* traditionnels, tels que pratiqués dans le pays *gogo* ou dans les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi),* mais aussi l'esprit de la majorité des *ngonjera* du livre I est absent. Car il supposait un échange réel entre les protagonistes des palabres, ou son imitation.

Il n'y a qu'une suite de numéros et de salutations correspondantes qui pourraient être matérialisée soit de manière consécutive, par la succession d'élèves prêtant tour à tour leurs voix en tant qu'une série de répliques d'une série de personnages 1, ou alors de manière collective, en chorale, formant une voix unique à la série de personnages 1. Vis-à-vis des paramètres concernant cette entité générale qu'est le personnage 1, ce NGONJERA de type minimum et présent en un unique exemplaire dans le livre I sort cependant du registre des palabres *(ngonjera)* pour rejoindre celui de la *salutation*. Au final, les répliques des personnage 1 ne sont ni des questions, ni des arguments mais la reproduction apprise par cœur d'un discours préétabli. A la série de salutations et de personnages 1 ne répond pas en acte une série de personnages 2. Ce texte ne peut être compris comme un NGONJERA que dans l'acception formelle et structurale de ce nom et aussi de par sa présence dans un recueil de *ngonjera*. Cette structure minimum peut se formaliser de la sorte si nous nous attachons à la lettre du *ngonjera* présent dans le livre :

NGONJERA – forme minimale

<u>Entrée N</u>

Présentation/salutation de la personnalité politique N :



refrain : (8-8)=**'Wakati wetu ni huu, kuwajua viongozi'**

Sur le plan de la description strictement formelle, la composition « WAKATI WETU NI HUU » ; « Notre moment est celui-ci » est une suite de vingt-sept strophes de genre SHAIRI associées chacune à un numéro qui se présente en entrée comme l'étaient les noms de personnages écrits avant leurs répliques également structurées par des strophes de genre SHAIRI dans les autres *ngonjera* du recueil. Chaque strophe/*ubeti* N présente deux chaînes de rimes qui lui sont propres (qui dépendent du numéro de N dans notre formalisme), les rimes de valeur sonore **a**(N) unissent les hémistiches octosyllabiques situés à gauche des trois premiers vers et de même pour les rimes de valeur sonore **b(**N) à droite. Le dernier vers est un refrain dans toutes les strophes/*beti* dont les deux hémistiches ne riment et ne s'insèrent pas nécessairement dans les chaînes de rimes précédentes mais marquent la succession des strophes par leur réitération. Sans ces numéros inscrits au début de chaque strophe/*ubeti,* la composition serait de genre SHAIRI avec 27 strophes/*beti* de quatre vers chacune, chaque vers étant également divisé en deux hémistiches octosyllabiques.

Ce sont donc deux caractéristiques formelles minimales qui réalisent le genre NGONJERA dans sa version minimum. Sur le plan de la structure métrique, nous avons l'existence d'une série de strophes de genre SHAIRI. Et sur le plan de l'organisation de ces strophes*,* un découpage de cette série de strophes/*beti* matérialisé par des entrées écrites au début de chaque groupe de strophes. Ici, le groupe se réduit à une strophe/*ubeti* et l'entrée est matérialisée uniquement par un numéro.

Les autres *ngonjera* sont enrichis du fait que les noms d'entrée correspondent à des noms de personnages et que les groupes de strophes de genre SHAIRI sont fréquemment faits de plus d'une strophe/*ubeti.* Surtout ils reproduisent un dialogue – au cœur des palabres *(ngonjera)* traditionnels des *Wanyaugogo* ou des poètes d'expression swahilie – que les répliques soient d'une teneur didactique, polémique ou dialectique en fonction des types de NGONJERA que nous avons pu isoler et décrire dans le livre I. Dans le NGONJERA de type mimimum présent ici, chaque strophe/*ubeti* véhicule un double message : une présentation nominative d'un homme politique et dirigeant tanzanien en poste au gouvernement à l'époque de la composition de ce *ngonjera* et une salutation adressée à cette personnalité de la part d'un locuteur indéterminé dont la réplique est une unique strophe/*ubeti* de genre SHAIRI identifiée par un numéro. La personnalité des interlocuteurs et leur dimension de sujets, d'acteurs à part entières des palabres, sont effacées par la voix unique du discours officiel. Mathias E . Mnyampala compose une synthèse dans ses *ngonjera* entre différents types de palabres et le théâtre européen. Nous observons ici le résultat de l'intégration d'une autre composante dans la synthèse composite des *ngonjera* qui est le texte officiel de la structure du gouvernement tanzanien. Mnyampala procède par collage ou juxtaposition d'éléments pré-existants dans son invention du genre *ngonjera.* Ces éléments ne fusionnent pas et conservent leur identité propre dans le mélange. Aussi, ils interagissent. Ici le texte officiel a neutralisé la forme et l'esprit des palabres qui impliquent des personnes et un conflit qui les opposent. Les palabres du type NGONJERA minimum sont une coquille vide qui ne conserve avec les palabres traditionnels que quelques traits en commun. C'est le type dominant dans le livre II des *ngonjera* de l'UKUTA à propos de la déclaration d'Arusha.

C. Dépersonnalisation des palabres dans les *ngonjera* du deuxième livre (1971)

Le deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) présente des palabres en vers qui sont fort éloignés des palabres traditionnels ou des autres *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala. Leur structure d'abord est celle du *ngonjera* de type minimum telle que nous l'avons décrite ci-dessus. Les palabres traditionnels sont un processus de résolution des conflits que nous pouvons analyser suivant trois dimensions : agonistique, procédurale et télique. Le conflit est le moteur des palabres mais le groupe de personnes qui y participe est animé d'une volonté de progresser ensemble, le long des palabres, vers une solution consensuelle. Ces palabres peuvent se réaliser comme une institution sociale, Charles M. Mnyampala nous a donné des exemples de la société des *Wanyaugogo* de Dodoma, où le nom *ngonjera* désigne justement ces palabres. Les palabres peuvent être également un processus réalisé par écrit, du fait de l'échange de répliques en vers de genre classique, dans le mètre du genre SHAIRI dans les exemples dont nous disposons, entre poètes d'expression swahilie le long de palabres poétiques. Ces palabres traditionnels impliquent à l'évidence que les échanges se réalisent entre des personnes. Celles-ci disposent d'une faculté de négociation, d'opposition et font progresser ensemble les palabres vers leur dénouement. Ce processus n'est pas garanti dans son succès. Le conflit qui l'anime et en est l'une des conditions d'existence peut dépasser et briser la chaîne des paroles qui tend vers une solution par les palabres. Si les *ngonjera* ou palabres artificiels réalisent une première transition de la personne réelle vers sa représentation qu'est le personnage, à la manière des dialogues des pièces de théâtre, les *ngonjera* de type minimum suppriment la personnalité des répliques. A nouveau, dans ce livre II de *ngonjera,* les répliques sont identifiées par une succession de lettres de l'alphabet. Ce mouvement vers la dépersonnalisation des paroles, qui passent de la parole d'une personne à celle d'un personnage puis à celle d'un numéro ou d'une lettre avait déjà été amorcé dans le livre I. Ce qui nous surprend ici est son étendue car il s'agit de la seule possibilité de structuration formelle du livre II d'un discours que nous avons des difficultés à qualifier encore de dialogue. Nous observons plutôt des séquences délimitées comme les dialogues des *ngonjera* précédents. Mais sans la pluralité, même factice, des voix des personnages.

Le deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA a été publié mais son texte nous semble peu accessible depuis l'extérieur de la Tanzanie. En Tanzanie-même, si les *ngonjera* du livre I sont bien conservés, et fournissent parfois la base de la description du genre NGONJERA en entier, le livre II est également plus difficile à se procurer. Est-ce la raison du silence de l'ensemble des auteurs sur cette structure minimale du *ngonjera* qui n'a quasiment plus rien de commun avec des palabres réels si ce n'est la façon d'être désigné en *cigogo* par le nominal *ngonjera (cigogo) ?* Nous ne pouvons pas reproduire ce livre II dans son intégralité mais il nous semble convenir de fournir un court exemple à notre lecteur qui n'aurait pas nécessairement accès à la constation directe du phénomène dont nous traitons à présent. Dans cet exemple, c'est le cas général dans le livre, les *ngonjera* sont faits d'une succession de strophes du genre SHAIRI délimitées par des lettres majuscules qui vont de A à H.

Nous constatons après la dépersonnalisation des palabres, une deuxième démarcation opérée par Mathias E. Mnyampala d'avec les palabres traditionnels, sur le plan de la structure métrique. Quand ces palabres correspondent aux *malumbano ya ushairi*, c'est à dire que les paroles s'échangent par écrit entre poètes d'expression swahilie, nous avons vu dans tous les exemples que la structure métrique des poèmes était de facture classique. Les palabres consignés dans le *Trésor des poètes (Hazina ya Washairi)* (MNYAMPALA, M., E., hyw1a, hyw1b), les palabres reproduits et mis en scène par Mathias E. Mnyampala dans le livret des *Poèmes de sagesse et Palabres poétiques (Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi)* (MNYAMPALA, M., E ., *c.*1965) sont tous structurés dans le même mètre du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques. Ce courant syllabique du genre SHAIRI est à la fois le plus apprécié des poètes et remonte, quant à sa définition métrique, à l'époque de la constitution du socle classique de la poésie d'expression swahilie comme nous l'avons décrit. Dans les *ngonjera* de l'UKUTA du livre II, Mathias E. Mnyampala décide de transformer ce mètre classique SHAIRI. Le poète conserve les principes fondamentaux de la poésie swahilie classique appliqués au genre SHAIRI mais il va transformer la valeur du paramètre de la longueur syllabique des vers et donc des hémistiches lié au principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Les strophes de ces *ngonjera,* conformément aux règles du genre SHAIRI classique, sont bien faites de quatrains de vers divisés, chacun, en hémistiches. Comme dans le genre classique également, ce découpage métrique est réalisé par les parcours de deux chaînes de rimes qui passent par le milieu ou la

fin des vers. Mais les vers, pour la première fois, ont un décompte syllabique de vingt syllabes et non plus seize comme dans le cas classique. Aussi les quatrains de vers présentent des hémistiches décasyllabiques.

Comme il le fait systématiquement lorsqu'il apporte une innovation, ici sur la base de règles pré-existantes qu'il transforme sur le point unique de la longueur syllabique des vers du genre SHAIRI, Mathias E. Mnyampala inaugure et explicite sa création par un poème structuré dans le courant-même qu'il vient de créer. C'est à nouveau le cas dans l'introduction du deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA :

« *Nakutungia mizani kumi, kumi na kumi ni ishirini*	Je compose pour toi dix mesures, dix plus dix font vingt
Tamaduni zetu tuzihami, zilizoshushwa na wakoloni	Nos cultures protégeons-les, qui ont été dégradées par les colons
Tuzienzi kwa wema na nyemi, kila fani ya utamaduni	Honorons-les de bonté et de bonnes choses, chaque type de culture
Tangu hivi sasa zindukeni, utamaduni wetu kufanya	Dorénavant délivrez-vous, pour notre culture bâtir[107] »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3)

La nouveauté apportée sur le plan de la métrique est annoncée et décrite on ne peut plus explicitement, arithmétiquement, dans le premier vers de la première strophe/*ubeti* de cette introduction du nouveau courant du genre SHAIRI des quatrains de vers à hémistiches décasyllabiques. Ce qui ne change pas d'avec le genre SHAIRI classique n'est pas dit. Ainsi nous observons deux chaînes de rimes qui réalisent ensemble le motif classique en « L inversé » qui est décrit dans le corpus classique entre des hémistiches hexa- ou octosyllabiques.

Mais Mnyampala va plus loin dans son explicitation. Il nous donne la signification politique de cette innovation métrique. Nous lisons dans les vers suivants qu'il est question de restaurer des cultures (*tamaduni*) puis une culture commune qui ont été dégradées par les

« colons (*wakoloni*) ». Ce projet culturel d'indépendance et de désaliénation qui passe par la poésie est mis en rapport avec le projet politique de la déclaration d'Arusha dans une phrase en prose de l'introduction qui précède immédiatement la première strophe/*ubeti* du nouveau courant syllabique :

« Vijana wa Ngonjera wasomapo mashairi yao kwa ghibu, kila mmoja asome beti tano tano ili iwe ni rahisi kwao kuziweka beti hizo vichwani mwao. Ushairi huu wa Azimio la Arusha na Utamaduni wa Taifa nimeutunga kwa namna yake peke yake—ona mizani kumi kumi, jumla ishirini. »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3)

« Les jeunes des *Ngonjera* quand ils récitent leurs poèmes, chacun lit cinq par cinq strophes afin qu'il soit facile pour eux de se mettre en tête ces strophes. Cette poésie de la déclaration d'Arusha et de la Culture nationale, je l'ai composée d'une façon unique – regarde des mesures dix puis dix, au total vingt. »

Ce courant des hémistiches décasyllabiques est destiné à diffuser le contenu de la déclaration d'Arusha, c'est à dire la politique dite socialisme/familialisme et autosuffisance (*Ujamaa na kujitegemea*) et à symboliser l'avènement de la « Culture nationale (*Utamaduni wa Taifa*) ». La « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » que sont les *ngonjera* suivant la préface (MNYAMPALA, M., E., 1971 : pp 1-2) de Rashidi M. Kawawa, second vice-président de Tanzanie, vient à l'appui de la construction d'une culture nationale qui a donc son mètre officiel en plus du mètre classique des *ngonjera* du livre I. Ce mètre officiel ne s'écarte guère du mètre classique SHAIRI, qui lui donne sa force et sa stabilité, mais suffisamment pour que les jeunes qui apprennent par cœur les *ngonjera* perçoivent le passage du mètre classique au niveau national tandis que les *ngonjera* diffusent une adaptation en vers du texte de la déclaration d'Arusha.

Mathias E. Mnyampala procède de la même façon que dans son adaptation des textes des *Psaumes* (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) et des *Évangiles* (MNYAMPALA, M., E., *c.*1967). Il ne reproduit pas littéralement le texte de la déclaration d'Arusha mais en fait passer certaines idées dans son propre texte en vers. Dans le cas de l'adaptation des textes anciens et sacrés Mathias E. Mnyampala avait choisi un mètre classique pour sa versification, celui du genre

UTENZI. Dans le cas du texte politique de la déclaration d'Arusha de 1967 – discours fondateur et programmatique de la construction socialiste de la nation tanzanienne – l'adaptation en vers crée un courant nouveau dans un mètre classique, celui du genre SHAIRI, pour un texte nouveau et une culture nationale nouvelle. Le nouveau courant poétique apporté par Mathias E. Mnyampala est à la fois nouveau et ancien car il le crée, non pas en abandonnant toute règle métrique, mais en apportant une transformation mineure sur les règles du genre classique SHAIRI qu'il respecte par ailleurs de manière strictement conforme. Nous avons également vu que les *ngonjera* du premier livre sont tous strictement conformes au mètre classique du genre SHAIRI dans le courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Par là, l'opposition binaire entre classiques et modernes en poésie d'expression swahilie ou l'idée d'avoir un mètre nouveau pour une politique nouvelle ne fonctionnent pas complètement ici. Le nouveau courant syllabique est créé *ex materia* depuis le genre SHAIRI classique. Aussi ce mètre nouveau et quasi-officiel pour la « Culture nationale *(Utamaduni wa Taifa) »* et un espace régional, ou ethnique, sont mis en relation par le choix de l'auteur de nommer le genre poétique qu'il structure par un mot issu de sa langue maternelle. Le nominal *ngonjera (cigogo),* qui désigne les palabres traditionnels des *Wanyaugogo* par leur dimension agonistique, vient nous poser la question de la conception de la cohésion et de la construction nationale chez Mathias E. Mnyampala . Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

D. UKUTA : l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie

Enfin, nous apprenons l'existence de « Jeunes des *Ngonjera (Vijana wa Ngonjera) ».* En effet, les poèmes *ngonjera* sont émis depuis l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie dénommée *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* (UKUTA) ou « aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie ». Le sigle a un sens courant en *kiswahili* où le nominal *ukuta* signifie « mur, spécial. mur en pierres; muraille » (SACLEUX, C., 1939 : 948). Ce sens nous semble aller de concert avec les missions de l'UKUTA. En tant que « muraille » ou que rempart défensif, l'association joue un rôle protecteur en ce qu'elle renforce la cohésion nationale par la diffusion des connaissances du *kiswahili* littéraire. Aussi cette muraille est un édifice qui se construit comme la nation, la poésie et la langue swahilie qu'il s'agit d'aménager. Cette association a pour objectif de promouvoir et d'aménager le

kiswahili poétique dans tout le pays. Cet « aménagement *(usanifu) »* est aussi un moyen de contrôle de la création poétique car l'UKUTA applique et diffuse la déclaration d'Arusha. C'est une association officielle qui dépend de l'État tanzanien. Cette dépendance se manifeste par le fait que parmi les membres de l'UKUTA figure l'ensemble des personnalités et des partis politiques qui dirigent la Tanzanie. Nous avons retrouvé par exemple, au siège de l'UKUTA à Dar es-Salaam, les cartes de membres de l'UKUTA pour l'année 1966 de Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie (carte n°1[108]), du Cheikh Abeid A. Karume, vice-président de Tanzanie (carte n°2) et de Rashidi M. Kawawa, le second vice-président de Tanzanie (carte n°3). Le sommet de l'État tanzanien est représenté à titre honorifique dans l'UKUTA tout comme les deux partis dominants de la République Unie de Tanzanie, l'*Afro-Shirazi Party* (ASP) « parti afro-shirazi » de Zanzibar avec le Cheikh Karume et la *Tanganyika African National Union* (TANU) « Union Nationale Africaine du Tanganyika » avec également deux personnalités de premier plan, Julius K . Nyerere et Rashidi M. Kawawa. Mathias E. Mnyampala[109], le président de l'UKUTA est lui-même un membre et un militant actif de la TANU. L'UKUTA est en grande mesure une dépendance de la TANU dont elle applique le volet culturel, linguistique et poétique de la contruction nationale. La fonction de propagande idéologique n'est pas inscrite dans les missions de l'UKUTA telles qu'elles sont résumées[110] dans les cartes de membres.

« ***MADHUMUNI YA CHAMA***	**OBJECTIFS DE L'ASSOCIATION**
1. Kuhifadhi na kustawisha lugha ya Kiswahili fasaha na Ushairi wake. Kukuza Kiswahili kwa mwendo wa Kibantu na kuustawisha ushairi kuwa ni masomo maalum yanayosaidia elimu ya Kiswahili kwa faida ya Taifa zima.	1. Conserver et faire prospérer la langue swahilie littéraire et sa Poésie. Faire grandir le *kiswahili* selon une allure bantu et favoriser la poésie comme des leçons spéciales qui aident à la connaissance du *kiswahili* au bénéfice de la Nation entière.
2. Kuamsha na kuchangamsha bidii za watu wanaotaka kuwa mafundi wa lugha na ushairi.	2. Eveiller et entretenir les efforts des personnes qui veulent devenir les artisans de la langue et de la poésie.
3. Kuamsha juhudi za wale wanaotaka kutunga vitabu vya elimu mbali mbali kwa lugha ya Kiswahili, na vya Ushairi na kuwatafutia njia ya kuvipigisha chapa vitabu vyao.	3. Eveiller les efforts de ceux qui veulent composer des livres de connaissances diverses pour la langue swahilie, et de la Poésie et leur chercher des voies pour faire imprimer leurs livres.
4. Kujishughulisha kutunga Kamusi na Sarufi zinazotosheleza lugha ya Kiswahili kuliko zile zilizoko leo.	4. Se donner pour tâche de composer un Dictionnaire et une Grammaire plus complets que ceux qui existent actuellement.
5. Kustawisha utamaduni wa michezo ya kuigiza n.k.	5. Faire prospérer la culture du théâtre, *etc. »*

La fonction de conservation de la langue poétique expliquera que les connaissances qui vont être diffusées entretiennent une relation de conformité avec la métrique, mais aussi la langue non-standard, du corpus poétique classique. Le point numéro 1 des objectifs de l'UKUTA montre clairement le lien entre poésie, *kiswahili* et Nation. C'est parce qu'elles favorisent l'apprentissage de la langue de la Nation que les poésies d'expression swahilie sont favorisées. Une autre raison est que le corpus littéraire et poétique renforce le prestige de la langue et l'auto-estime que peuvent avoir ses locuteurs.

Les points qui suivent détaillent différentes voies pour mener à bien les tâches où le *kiswahili* littéraire et la poésie sont mis au service de la construction nationale : de la rédaction d'ouvrages théoriques sur la langue à la publication de recueils de poésie. Le point numéro 5 nous apprend le rôle-clé joué par la connaissance de la culture du théâtre dans les missions de l'UKUTA. Nous voyons que ce point a été appliqué aux *ngonjera* composés par Mnyampala. Mais il n'est pas fait mention de la propagande idéologique.

Cette mission a pourtant été confiée officiellement aux poètes d'expression swahilie. Mathias E. Mnyampala le rappelera plusieurs fois en introduction de ses livres. Une partie de l'introduction du 25 novembre 1968 du livre *Ufasaha wa Kiswahili* « élégance du *kiswahili »* nous donne des détails au sujet de la convocation des poètes le 10 juin 1968 à la Présidence *:*

« Mnamo tarehe 10 Juni, 1968, Mtukufu Baba wa Taifa, Mwalimu Julius K. Nyerere, alituita huko kwake Ikulu sisi Washairi wa Kiswahili na kutuhotubia. Alipokuwa anatuhotubia, alisema kwa kifupi : « Tangazeni sana Azimio la Arusha, kwa marefu na mapana kwa njia ya ushairi ; [...] *», na kadhalika. Baada ya kutoka hapo UKUTA ikawa imepokea maagizo hayo kwa mikono miwili. »*

(MNYAMPALA, M., E., uwk0c)

« C'est en date du 10 juin 1968, son Excellence le Père de la Nation, le *Mwalimu* Julius K. Nyerere, nous a appelés chez lui à la Présidence, nous les poètes d'expression swahilie et nous a tenu un discours. Tandis qu'il nous parlait, il a dit en résumé : « Proclamez avec force[111] la Déclaration d'Arusha, en long et en large par la voie de la poésie ; [...] », et ainsi de suite. Après être sorti de là, l'UKUTA avait accueilli des deux mains ces directives. »

La diffusion idéologique du programme contenu dans la déclaration d'Arusha est une directive officielle que le président a adressée aux poètes d'expression swahilie. L'UKUTA, en tant qu'association nationale et officielle des poètes d'expression swahilie tanzaniens allait donc être le relais efficace de ces instructions. Le projet est centralisé et organisé, il sera appliqué suivant le maillage administratif de l'UKUTA. Mathias E. Mnyampala qui nous apprend comment l'UKUTA est devenu un organe de propagande ne se cache donc pas de cette décision et de cette mission qu'il a pleinement acceptées et appliquées. Pour faire prospérer la langue de la Nation, il va composer ces pièces de théâtre en vers que sont les *ngonjera* et qui sont destinés à un public scolaire.

L'UKUTA, qui existe toujours en 2012, partageait avec la TANU[112] la même idéologie socialiste *(Ujamaa)* telle que définie dans la déclaration d'Arusha*.* Le genre *ngonjera* sera utilisé pour diffuser, à la fois la langue de la construction nationale dans son registre poétique et l'idéologie officielle au sein de troupes itinérantes de *Ngonjera* parcourant la

Tanzanie suivant les différents niveaux d'organisation de l'UKUTA. L'UKUTA a son siège national à Dar es Salaam puis des branches régionales et locales qui suivent le découpage administratif de la Tanzanie et constituent le réseau national des poètes d'expression swahilie de l'UKUTA. C'est à dire des poètes qui adhèrent ou dont les vues sont conformes à l'idéologie du socialisme tanzanien *(Ujamaa).* Ce sont les membres de ces troupes de théâtre itinérantes que Mathias E. Mnyampala nomme les « jeunes de Ngonjera *(vijana wa Ngonjera) ».* L'UKUTA et le genre NGONJERA sont donc de formidables outils de propagande et de contrôle de la poésie d'expression swahilie. Ils survivront à Mnyampala et seront utilisés par le politique à des fins de propagande mais aussi d'éducation populaire, ce qui explique en partie les reconnaissances officielles que Mnyampala reçoit à titre posthume.

Mathias E. Mnyampala crée un nouveau courant syllabique pour diffuser les idées de la déclaration d'Arusha mais de manière générale l'UKUTA œuvrera à la diffusion des mètres classiques, le genre UTENZI et le genre SHAIRI principalement. Tels que décrits par l'un des éminents membres de l'UKUTA, le Cheikh Kaluta Amri Abedi dont le traité de métrique *Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954) aurait formé en poésie le président Julius Kambarage Nyerere (MNYAMPALA, M., E., myh0i) et de nombreuses générations d'écoliers et d'étudiants. Les *ngonjera* du deuxième livre (MNYAMPALA, M., E., 1971) sont précisément destinés à ce jeune public en vue de sa formation littéraire et idéologique. Nous avons vu que les *ngonjera* de ce deuxième livre se démarquaient des palabres habituels par leur dépersonnalisation des répliques dans le texte du discours qui est délimité par des lettres de l'alphabet. Aussi, ces *ngonjera* sont forgés dans un courant à hémistiches décasyllabique du genre SHAIRI, ce qui est une innovation de Mnyampala. Ces *ngonjera* assument également une dernière et importante transformation d'avec les palabres traditionnels, que ce soient ceux d'institutions sociales de différents groupes ethniques de Tanzanie ou les palabres en vers entre poètes. Il n'y a ici plus qu'une seule voix dans le discours. Les *ngonjera* du deuxième livre sont un monologue dont le texte est inspiré de la déclaration d'Arusha et est divisé, pour ressembler encore à des palabres ou à des dialogues de pièces de théatre, suivant des séquences délimitées par des lettres majuscules. La polyphonie, même artificiellement reproduite par des dialogues de théâtre entre personnages est abolie ici. Le découpage en suivant une progression alphabétique est destiné à faciliter l'organisation du travail

d'apprentissage des élèves qui pouront se répartir la tâche sur cette base. Les différents poèmes de genre NGONJERA structurés de la sorte sont regroupés par ailleurs en des grandes parties dont les titres reprennent intégralement et littéralement ceux du texte de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967). Ainsi, les parties qui organisent les *ngonjera* du deuxième livre sont intitulées respectivement CHAMA CHA TANU « le parti de la TANU », SIASA YA UJAMAA « la politique socialiste », SIASA YA KUJITEGEMEA « la politique d'autosuffisance », UANACHAMA « adhésion », AZIMIO LA ARUSHA « déclaration d'Arusha » (MNYAMPALA, M., E., 1971 : pp v-vi) comme dans la version écrite du discours fait en *kiswahili* de la déclaration d'Arusha. En définitive la voix qui est transmise dans le texte des *ngonjera za UKUTA kitabu cha pili* « deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA » est celle de Julius Kambarage Nyerere lui-même qui a prononcé la déclaration à Arusha. Les personnes, les personnages et la polyphonie propres aux palabres s'effacent devant l'autorité et le discours d'une grande figure et personnalité politique tanzanienne. Les écoliers pourront par la suite s'approprier ce discours en en apprenant par cœur des sections et en les récitant à tour de rôle en reproduisant le cours des palabres, qui est pourtant fort perturbé nous le voyons par l'absence d'une possibilité même de négociation ou de transaction quant à l'issue du processus de ces « palabres (*ngonjera*) ». De manière paradoxale, le nom *ngonjera* (*cigogo*) qui signifie littéralement « polémique, controverse » vient désigner un monologue où la possibilité-même d'un débat d'idées est absente. Il ne s'agit pas ici de dialoguer ou d'entrer en palabres – si ce n'est par une difficile simulation – mais de réciter le discours officiel. Mathias E. Mnyampala a donc proposé, depuis l'UKUTA, l'association officielle des poètes, une adaptation en vers de la déclaration d'Arusha à destination des écoles dans ce deuxième livre. Ce projet sera accepté et promu par l'État tanzanien.

Un projet parallèle, qui reprend également les titres et le texte de la déclaration d'Arusha, mais de manière systématique en les mettant ligne par ligne en regard avec les lignes de textes religieux de religions de grande diffusion, ne connaîtra pas cette approbation par le politique. Des extraits de la *Bible*, du *Coran*, du *Veda* et les enseignement de Bouddha entrent dans un rapport de correspondance avec le texte de la déclaration d'Arusha dans un essai inédit de Mathias E. Mnyampala intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » (*Cf* manuscrit inédit *in* Annexe A. 1.). C'est un aspect important de notre approche de l'œuvre poétique de Mathias E. Mnyampala. Nous

avons d'abord choisi de la décrire de manière formelle. Le fait que l'auteur ait été un militant actif de la TANU, un haut fonctionnaire de l'administration tanzanienne et un ami de Julius K. Nyerere ne garantissait pas la sélection de certaines parties de son œuvre poétique par le politique. Cet essai théologico-politique qui a fait l'objet d'un rejet, et n'a pas été publié, en est une indication. Il nous reste à comprendre les raisons de la sélection de la poésie de Mnyampala – suivant ses caractéristiques formelles – par le politique. En premier lieu de comprendre en quoi ces caractéristiques vont à l'appui de la construction nationale tanzanienne. Car c'est en ce sens que Mathias E. Mnyampala a été promu au rang « d'artiste national (*Msanii wa Taifa*) » en 1987.

La dernière partie de notre travail tente de répondre à ces questions qui nous éclaireront sur le processus de construction nationale lui-même au regard des genres d'écritures poétiques. C'est à dire, suivant notre approche formelle, des structures, des mètres et de la langue swahilie qui se présentent dans les poèmes de Mnyampala, que le processus de construction nationale sélectionne et donc nécessite. Le corpus retenu au sein de l'œuvre de Mnyampala par le politique, tout comme celui qui est explicitement exclu de la tentative de construction nationale, sont aussi porteurs d'une éthique des poètes d'expression swahilie et de thèmes, religieux très fréquemment. Nous les aborderons sous l'angle de cette dichotomie de la sélection et du refus par le politique qui nous apparaît révélatrice de modalités d'application concrètes de l'idéologie officielle quant à la création d'une nation nouvelle. C'est à dire la façon dont l'idée de cette nation et les façons de lui faire prendre racines dans le sol national de la Tanzanie sont conçues par les acteurs politiques eux-mêmes.

---

[1] Nous trouvons trois formes nominales dans le texte : *msisitizo* en classe 3, *sisitizo* en classe 5 et *masisitizo* en classe 6. Toutes dérivent du verbe *kusisitiza* qui signifie « insister, souligner, mettre l'accent sur quelquechose ». Nous traduirons la première forme au singulier en classe 3 *msisitizo* par « l'insistance ». Les formes en classe 5 au singulier et 6 au pluriel, *sisitizo/masisitizo* (5/6) ont une valeur augmentative par rapport à celles de la paire de classe 3/4 et nous les traduirons donc par « l'emphase, les emphases ». Enfin lorsque l'une de ces formes nominales désigne les compositions du genre poétique nouveau, nous donnons le nom directement en *kiswahili* dans la traduction en français comme s'il s'agissait d'un nom propre. C'est le cas dans le titre de la composition et dans le dernier vers de la première strophe/*ubeti.* Nous retenons la forme de base en classe 3 MSISITIZO « l'insistance » comme nom du genre mais nous le voyons Mathias E. Mnyampala utilise lui plusieurs classes nominales pour le désigner.

[2] Le mot est à prendre dans son sens descriptif, de « caractéristique » et non pas laudatif.

[3] *Nyoyo* « les cœurs » est la forme en dialecte du Nord du *kiswahili.* La forme en *kiswahili sanifu* (standard) de même signification est *mioyo.*

[4] *Tangamano* est la forme en dialecte du Nord du *kiswahili* du nominal standard *changamano* en cl.5 (pl. *machangamano* en cl.6). Les deux formes nominales signifient : « mélange, groupement au point de former un ensemble, d'où le sens d'« accord, harmonie, union » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 58).
[5] Le refrain reprend la forme en classe 3 MISISITIZO « l'insistance » pour désigner le genre poétique nouveau. Nous voyons bien qu'il s'agit d'une forme générique car un nominal au singulier correspond à et désigne une *pluralité* de compositions (*tungo* cl. 10). Seul le dernier vers de la première strophe/*ubeti* aura utilisé la forme augmentative plurielle en classe 6 *masisitizo* « emphases » pour un usage générique.
[6] *Kheri* « bonheur » est une orthographe non-standard et arabisante du nominal standard *heri* de même sens.
[7] Du fait du changement d'orientation sur le sixième vers, la chaîne de rime est majoritairement en position finale à l'exception de la position médiane sur le premier hémistiche de ce sixième vers.
[8] Le cercle symbolisé par ces deux flèches tournantes indique que la chaîne de rimes se reproduit à l'identique (position, parcours et valeur phonologique) dans toutes les strophes/*beti* du poème. L'absence de ce symbole indique une chaîne de valeur phonologique variable d'une strophe à l'autre.
[9] « AJIDAIYE » écrit dans le livre du *Diwani ya Mnyampala* correspond systématiquement à « ANOJIDAI » de cinq syllabes également dans le tapuscrit de la composition de Mary Mangwela.
[10] Les deux nominaux swahilis *mapendo* et *mapenzi* trouvent les mêmes correspondances en français, soit : « amour » ou « affection » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 409).
[11] C'est le titre du poème de Snow-White qui répondait à celui de Mnyampala.
[12] C'est à nouveau le titre d'un poème en réponse qui lui, étant de Mnyampala, est recueilli dans son *Diwani*.
[13] Le nominal swahili *'Karimu'* « le Généreux » est à l'origine étymologique l'une des 99 dénominations de dieu à la manière musulmane. Le passage des textes dans les formes du genre classique UTENZI est aussi un passage linguistique. Le contexte chrétien de cet *utenzi* conduit à une généralisation religieuse du nominal qui s'éloigne de sa connotation islamique pour en venir à se rapprocher d'une dénotation religieuse plus générale en rapport à la désignation de dieu.
[14] Bien que Jésus et la « Parole » ne fassent qu'un dans le texte de Mnyampala comme dieu et la parole dans la *Bible*, le texte de Mnyampala ne suit pas celui de la *Bible* où c'est la « Parole » qui est le sujet grammatical des versets. Chez Mnyampala les accords de classe du sujet se font dans la classe des êtres animés ce qui indique que le sujet grammatical est Jésus et non la « Parole » dont le nominal aurait piloté des accords en classe 5. Mnyampala assimile Dieu à Jésus quand il s'agit d'exprimer la primauté de la « Parole » et il parle de Jésus dans son texte. Les concepts de Dieu, de Jésus et de « Parole » sont analogues entre les deux textes mais ils ne sont pas hiérarchisés de la même façon. Le prologue de l'Evangile selon Saint Jean est du côté de la « Parole » tandis que *l'Utenzi wa Enjili* est du côté de « Jésus », qui est aussi la « Parole » dans l'adaptation de Mnyampala, et donc, par comparaison avec la *Bible* (Jean 1 : 1-5), Jésus est ici Dieu lui-même.
[15] Le nominal *nyenzo* en cl.10 est le pluriel de wenzo en cl. 11. Il signifie littéralement les « rouleaux » ou les « leviers » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 96). C'est ce concept qui exprime ici la notion de causalité première du monde chez Mathias E. Mnyampala. Il s'agit littéralement de ce qui met en mouvement le monde comme les rouleaux ou de son moteur.
[16] Le nom de plume du poète a été choisi en référence au célèbre homme politique chinois Mao Zedong (1893-1976) suivant un entretien filmé avec lui et présenté dans le film *KISWAHILI BILA MIPAKA* « Le *kiswahili* sans frontières » réalisé par Nicolo GNECCHI dans le cadre de l'ANR SWAHILI (2007-2012).
[17] Source : www.fienipa.com consulté le 1er octobre 2012.
[18] La sixième strophe/*ubeti* est un cas particulier où la chaîne de rimes a(6) est remplacée par la chaîne de rimes c-d='ra-ha', c'est à dire la rime double qui marque le passage d'une strophe à l'autre dans les autres strophes. Le motif général d'orientation des chaînes de rimes de cette strophe/*ubeti* est donc en « X ».
[19] La 7ème et dernière strophe ne réalise pas la relation C sur son premier hémistiche.
[20] Ce poète tanzanien célèbre écrit en *kiswahili,* son nom de plume est cependant mixte à l'évidence, entre anglais et *kiswahili*. Il est fait de la reprise de deux éléments pré-existants. Soit le nom d'un personnage féminin de fiction, *Snow White* ou « Blanche neige » et un proverbe en *kiswahili : Akili ni mali,* c'est à dire « l'esprit est une richesse ».
[21] *Duwa la kuku uwongo, halina dhara kwa mkewe.*
[22] Nous choisissons de traduire par un adjectif les traits sémantiques de grandeur et d'évaluation positive associés au passage en classe 5 augmentative du nominal *jiti* « arbre majestueux » sur la base du nominal *mti* « arbre » en classe 3. L'adjectif « majestueux » traduit en effet de même un caractère de grandeur qui impose le respect.

[23] Le refrain repris de manière intégrale et systématique sur le dernier et quatrième vers de chaque strophe/*ubeti* ne compte que sept syllabes dans le premier hémistiche des quatrième vers des strophes/*beti* 2 à 6. Ceci représente un défaut du point de vue de la métrique et nous nous attendrions à compter huit syllabes à cet emplacement. Le défaut est corrigé à la main dans le quatrième vers de la strophe/*ubeti* 1 sur le feuillet myh20. En effet, le correcteur transforme un verbe du premier hémistiche de ce vers en modifiant sa marque aspectuelle, en passant du présent général '*lakatwa*' « il se coupe » à l'inaccompli '*linakatwa*' « il se coupe (inaccompli, en cours) ». L'hémistiche gagne une syllabe sans grande modification sémantique et nous atteignons le nombre désiré de huit syllabes. Le correcteur ayant repéré ce problème en strophe/*ubeti* 1 et lui ayant trouvé une solution, nous supposons qu'il aurait pu le faire également dans les autres strophes. Dans le feuillet myhp14_15 du livret imprimé, la composition de R.A. Gwiji est signalée mais pas recopiée. Nous n'avons donc que le tapuscrit du feuillet myh20 pour source. Nous prendrons donc dans le modèle métrique général de cette composition le nombre correct de huit syllabes pour le premier hémistiche du quatrième vers, c'est-à-dire le refrain.
[24] *Mnara* signifie « tour, minaret, clocher » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 368). Cet édifice qui symbolise le retour à l'harmonie et la possibilité de la fin des palabres a donc à l'évidence des connotations et dénotations religieuses, chrétienne et musulmane, avec la possibilité d'une dénotation non-religieuse, la désignation d'une « tour » de manière générale. Le mot *mnara* à une étymologie arabe qui se retrouve dans la phonologie du mot français, le « minaret ».
[25] *« beti kama tano »* signifie littéralement « des strophes comme cinq ».
[26] Littéralement « *huku na huko* » signifie « ici et ici (dont on a déjà parlé) » ce qui est intraduisible en français. Nous proposons donc de garder la double référence locative tout en employant la locution « ici et là ».
[27] Comme le nom *mnara* qui signifie « tour » ou « minaret », le mot *mwalimu* a aussi un sens profane et un sens religieux, islamique, en *kiswahili*. C'est alors le « le maître d'école coranique » qui est désigné. Mais ce sens aussi est devenu générique dans la langue actuelle et le mot « *mwalimu* », tout en conservant dans certains usages son sens spécifique et islamique, peut tout aussi bien signifier le « maître d'école » ou le « professeur ».
[28] La racine *'saa'* est empruntée à l'arabe dans le mot swahili *« saa »* qui signifie « horloge, montre » et « temps, heure ». Le mot, selon les variétés dialectales du *kiswahili*, a été soit intégré dans la paire de classe 5/6 et il donne *saa* « horloge » au singulier en classe 5 et *masaa* « horloges » au pluriel en classe 6. Soit dans la paire de classes 9/10 et le mot *saa* « horloge(s) » a alors la même forme que ce soit au singulier (cl.9) ou au pluriel (cl.10). Dans le texte de la poésie, nous observons que le mot est accordé suivant les règles de la paire de classes 9/10. Il y a donc la même forme *« saa »* au singulier et au pluriel. En l'absence d'information complémentaire – comme c'est le cas ici dans le titre de la poésie *« SAA »* - nous pourrions tout aussi bien traduire en français par « horloge » ou « horloges » tant le trait singulier/pluriel est indécidable et indéterminé en l'état. Nous avons donné un titre au singulier. Au singulier, nous affichons l'unité et l'autorité de « la grande horloge ». Il s'agit ici d'une affaire de choix et de subjectivité.
[29] *Cf* LENSELAER, A. *et al,* 1983, p.275 : « MAJIRA : temps, période, saison »
[30] Nous traduisons *mnara* par le mot « tour » qui est sa signification la plus générale. Par là, nous préservons l'ambiguïté du terme quant à savoir quel ordre, religieux ou profane, ou quelle religion, donne l'heure de référence aux poètes égarés.
[31] Dieu est nommé par l'un de ses 99 neuf attributs, « *Jalali* », « Majesté » puisé dans la culture islamique.
[32] *Usambe* est une forme ancienne faite d'un subjonctif négatif « *–si–* » à la deuxième personne du singulier « *u–* » et de la racine verbale *–amba* « dire ». *Usambe* signifie donc littéralement « que tu ne dises pas » et se décompose comme le décrit Lenselaer :« **usambe** = usiambe ; mais en sw. actuel usiseme sera employé » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 :542). Le verbe dire n'est plus utilisé que sous sa forme applicative « *kuambia* » en *kiswahili sanifu* (standard), les formes comprennant la racine *–amba* seule étant des formes figées ou archaïsantes. Le langage poétique conserve la mémoire de ces formes et les utilise plus couramment que la *kiswahili* courant contemporain.
[33] Le nom « *kalamu* » a pris un sens générique désignant les « crayons, plumes,stylos, etc » dans le *kiswahili* standard. Son étymologie se fonde sur le nom du calame qui est un morceau de bois taillé utilisé pour écrire sur des feuillets ou des papyrus à l'aide d'encre.
[34] Les sens du nom *mizani* sont décrits en détail dans le *Kamusi ya Kiswahili Sanifu*, dictionnaire monolingue de référence du *kiswahili sanifu* (standard) qui nous donne les trois définitions suivantes :

« mizani nm 1. chombo cha kupimia uzito wa vitu […]
2. idadi ya silabi katika mstari wa shairi au utenzi.
3. utulivu wa fikira wa kumwezesha mtu apime jambo kwa busara. »

Soit en français :

« mizani n 1.[mizani 1 « **balance** » NDT] instrument pour mesurer le poids des objets […]
2. [mizani 2 « **mètre** » NDT] nombre de syllabes dans une ligne de [d'un poème de genre NDT] shairi ou d'utenzi.
3. [mizani 3 « **mesure** » NDT] calme de la pensée permettant à une personne d'évaluer une affaire avec sagesse. »

[35] Littéralement « *watiririkaji* » signifie « ceux qui s'écoulent ».

[36] *Toba* signifie littéralement « remord, repentir » et nous avons voulu conserver ce sens dans la traduction car il comprend une dimension religieuse qui se retrouve en d'autres endroits de la composition et des palabres. Cependant la locution verbale « *kuomba toba »* signifie « demander pardon » et serait aussi une proposition de traduction valide.

[37] La forme *mu*- de la deuxième personne du pluriel n'existe pas en *kiswahili sanifu* (standard) qui utilise la forme consonnantique *m*-. *Mu*- est présente actuellement dans d'autres langues bantoues et dans les textes de la poésie classique swahilie. Notamment les textes du XIXème siècle et des siècles précédents. La langue poétique se montre donc ici plus conservatrice que la langue standard. Sur le plan de la métrique, les formes *mu*- ou *m*- constituent également une syllabe unique et l'emploi de l'une ou de l'autre forme est d'un effet indifférent quant au mètre. Le choix pratiqué est donc stylistique. Il rattache cette poésie à la poésie classique.

[38] Le nom *duko* est donné comme synonyme de *wasiwasi* « soucis, tracas », *fazaa* « difficulté, embarras » dans le dicionnaire des synonymes (MOHAMED ABDULLA MOHAMMED *et al,* 2008 : 47). Il dénote par ailleurs une personne qui n'entend pas ou pas complètement ce qu'on lui dit (TUKI, 2004 : 69). Le nom *midukoduko* est absent des dictionnaires en notre possession et nous ne pouvons donc proposer qu'une hypothèse quant à son sens en tenant compte du changement de classe nominale (passage en cl.4) et de la duplication du thème *duko*, à valeur probablement intensive. Nous proposons la traduction « confusion » qui nous semble entretenir un rapport sémantique avec les notions de « soucis », d'« être sourd » et la duplication thématique.

[39] Le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) nous donne la définition suivante, mêlée de références d'origine arabo-islamique et de références d'origine linguistique *bantu* quant au nom de Dieu : « ***Rabana***^{2} *pia* ***Rabi*** nm *jina litumikalo kumtaja Mwenyezi Mungu ; Mola* », « **Rabana**^{2} aussi **Rabi** *nm* nom utilisé pour nommer Dieu Tout-Puissant ; le Seigneur » (TUKI, 2004 : 345). Nous choisissons de faire varier la traduction en français comme le poète a fait varier les sons.

[40] Les populations ethniquement swahilies, elles-mêmes réputées musulmanes, *ne présentent pas un degré homogène d'islamisation.* Une autre religion est pratiquée en parallèle ou de manière syncrétique par certains *Waswahili.* L'une de ses manifestations concrètes est l'existence de lieux – les *mizimu* – dédiés, dans la forêt ou à l'abri des regards, à la communication avec les esprits (*mizimu* également) des morts. L'islam swahili reste une question passionnante et ouverte quant à sa définition.

[41] C'est aux antagonistes Khamis Amani Khamis et Mahmoud Hamdouniy que Mathias E. Mnyampala répond. Mais on ne le sait que parceque c'est annoncé dans la phrase d'introduction de cette composition.

[42] Le démonstratif anaphorique *hino* est donné dans sa forme dialectale des dialectes du Nord du *kiswahili*. Nous assistons à la conservation d'une forme de Lamu ou de Mombasa par la langue poétique. Le démonstratif standard est *hiyo.*

[43] La situation kenyane est plus complexe car les dialectes du Nord ont évolué depuis le XVIIIème siècle mais présentent des ressemblances très importantes.

[44] Il s'agit du 1er hémistiche du 1er vers de la 3ème strophe/*ubeti « ushairi ni waadhi »,* « la poésie est une exhortation » de *Ni waadhi ushairi* de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., myhp8_9).

[45] Littéralement « *mnayotumia* », « que vous utilisez ».

[46] Les titres des journaux où sont parus les compositions originales ne sont pas mentionnés dans le tapuscrit ou le livret imprimé. La publication des œuvres dans des journaux était la norme mais cela reste une hypothèse de notre part. Il y a cependant eu certainement publication car Mnyampala décrit une fin épistolaire, c'est-à-dire

privée et non publiée, des palabres. Il semble cependant nécessaire que l'écriture de l'ensemble des compositions des palabres ait été, du fait de la pluralité des auteurs, un phénomène discontinu dans le temps.
[47] Il s'agit d'une hypothèse qui nous semble être renforcée par la présence de deux nominaux communs entre *Dunia duara* et *Duwa la kuku uongo*.
[48] Le nominal *komba* désigne un petit primate, *Galago senegalensis*, dont la particularité est de crier de manière continue la nuit.
[49] *Viswahili* est le pluriel de *Kiswahili,* nous avons entendu cette forme pour la première fois en septembre 2012 à l'occasion de la réception en France d'une délégation tanzanienne venue de Kilwa.
[50] Les définitions des dictionnaires unilingues précisent bien que cette prière ne peut être adressée qu'à « Dieu » ou, dans un contexte musulman, d'un esclave *(mja)* auprès de son seigneur *(Mola),* c'est à dire « Dieu » (*Cf* TUKI, 2004 : 68 et BAKIZA, 2010 : 72).
[51] « A.S. » est l'abréviation de la formule arabe ALAYHI SALAAM correspondant à « que la paix soit sur lui ».
[52] Cet hémistiche s'écrirait *« Wamhasidi na ngoa »* en standard. L'infixe objet *mu-* « elle, lui » du *kiamu* devenant *m-* sans la voyelle en standard et *ngowa (kiamu)* correspondant à *ngoa* « jalousie ».
[53] Littéralement « qu'ils l'envient avec jalousie ». L'intensité du sentiment exprimé est renforcée par cette construction.
[54] C'est moi qui souligne NDT.
[55] C'est moi qui souligne NDT.
[56] C'est moi qui souligne NDT.
[57] C'est moi qui souligne NDT.
[58] Les nominaux *mduara / duara* ne présenteraient pas de différence sémantique (LENSELAER, A., 1983 : 295) mais uniquement une différence de classe nominale, respectivement la classe 3 et 5. Ces deux nominaux ont pour sens : « cercle, circonférence, rond, tour », toutes idées liées à la notion générale de circularité.
[59] Les strophes de l'*utenzi* ont été rangées en deux colonnes sur ce feuillet myh4. Nous suivons l'ordre de lecture graphique et donnons donc en premier la retranscription des strophes de la première colonne (à gauche) puis celles qui leur font suite dans le cours de l'*utenzi* dans la deuxième colonne située à droite de la première sur le papier.
[60] Le nominal *wataanasi* en cl.2, ou *mtaanasi* en cl.1 est absent des dictionnaires bi- ou mono-lingues. Nous pouvons déduire son sens de par les régles de la morphologie dérivationnelle qui indiquent que cette paire nominale provient d'un verbe rare d'origine arabe -taanasi qui signifie « être heureux » (*Cf* KNAPPERT, J., 1972 : 195 et MOHAMED, M., A. *et al,* 2008 : 8). Le *Kamusi ya Kiswahili Sanifu* (TUKI, 2004 :388) indique pour la racine verbale –*taanisi* les significations suivantes que nous donnons en version française: « rendre heureux, procurer beaucoup de joie ». Cette racine –*taanisi* est donc différente sur le plan orthographique de –*taanasi* mais y est à l'évidence apparentée sur le plan sémantique. Le dictionnaire de poésie de K.W. Wamitila confirme cette hypothèse (WAMITILA, K.W., 2006 : 133, entrées *taanisa*, *taanisi*, *taanusi*). Nous proposons la traduction « les gens satisfaits » pour *wataanasi,* d'autres hypothèses seraient envisageables sur la base des racines verbales d'origine arabe –taanasi « être heureux » ou –taanasi « rendre heureux » qui fondent notre interprétation avec le sens global de la strophe/*ubeti* et du poème dans lesquels s'insère le nominal *wataanasi*. Nous relevons ici l'influence et la persistance du lexique classique de la poésie swahilie dans la poésie moderne. Ce nominal *wataanasi* n'est accessible que dans les textes classiques. Nous supposons que Julius K. Nyerere l'a employé du fait de sa culture littéraire swahilie.
[61] Mohamed Ali a composé par ailleurs le poème *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » dans les palabres poétiques qui précèdent où il répondait aux protagonistes du noyau initial du palabre.
[62] Le nominal *chombo,* qui a le sens de « navire » dans le poème *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre Nation » de Julius Kambarage Nyerere présente ici un sens plus général « d'instrument ». Les hémistiches suivants où la poésie est comparée tour à tour au tamis et à l'étamine n'infirment pas notre choix de traduction.
[63] Le nominal *marefu* désigne une unité de longueur au sein d'un panier carré, le *mstatili* (TUKI, 2004 : 223).
[64] Ce nominal *ndifu* appartient aux dialectes du Nord du *kiswahili,* précisément au dialecte de Mombasa, le *kimvita* (SACLEUX, C., 1939 : 151 *et* 168).
[65] Le nominal *huri* est présent dans les dialectes *kiamu* et *kigunya,* deux dialectes du Nord du *kiswahili* (SACLEUX, C., 1939 : 940). La forme standard est *uhuru* « indépendance, liberté ».
[66] Le verbe *kufuta* « effacer, faire table rase, faire disparaître » présente la connotation d'effacer une tache, une souillure, de « nettoyer » (SACLEUX, C., 1939 : 239).

[67] Ce sont des termes comme « être circonscrits, être délimités (kuzingiriwa) » dans le sens de saisir et de comprendre certains points d'une question ou, ici, d'un objet culturel ou le terme « explicitation (utongoa)» dans le rapport avec la poésie classique incarnée par le poète classique de Mombasa Muyaka bin Haji (1776-1840) qui laissent supposer une connaissance d'un objet pré-existant et d'une abstraction sur sa base.
[68] Les énoncés en *cigogo* sont écrits ici systématiquement en caractère gras.
[69] Nous utilisons ce terme « agonistique » pour isoler une caractéristique commune des palabres. Ainsi, des palabres polémiques ou didactiques présenteront tous deux cette dimension conflictuelle. Il n'est donc pas synonyme de « polémique », car plus général dans son extension en ce qui concerne les palabres.
[70] Littéralement *'katika ubishi'* « dans l'opposition, la contradiction, l'esprit de contradiction ».
[71] *Ukosefu wa Kujikinga Mwilini (UKIMWI):* « l'immuno-déficience dans le corps », il s'agit du VIH-SIDA.
[72] inaudible dans l'enregistrement
[73] inaudible dans l'enregistrement
[74] Charles M. Mnyampala précise que la progression des palabres peut être réalisée dans le discours d'un seul acteur qui va présenter tour à tour et mettre en scène les arguments et contre-arguments relatifs à une question donnée pour laquelle il a mémorisé un *ngonjera* (*Cf* Annexe B, Dodoma (2009) : TT_cmm1).
[75] « *a poetic forum for local political discussion on contemporary issues »*
[76] Il y a aussi « conflit » dans le palabre éducatif. En ce sens que l'ignorance ou l'attitude rêtive de ceux qui reçoivent l'information est un obstacle actif à la parole de celui qui connait. Cette parole savante doit se frayer le chemin de la persuasion contre les idées fausses de l'ignorant. L'ignorance n'est donc pas conçue comme un vide de connaissances mais comme de fausses connaissances qui peuvent résister à la vérité. Il y a une entrée en palabres entre le vrai et le faux et le triomphe idéal du vrai dans l'esprit des ex-ignorants.
[77] La typographie en caractères gras dans la citation en *kiswahili* et sa traduction sont de nous [NDT].
[78] Nous traduisons le nom de plume du poète.
[79] La typographie est de nous dans la citation et sa traduction sur le terme *ubishi* « dispute » [NDT].
[80] *Duni* signifie littéralement « inférieur, abject » (MERTENS, G.,2006 : 27). Le lien de subordination est exprimé explicitement ici entre l'enfant et son père.
[81] L'instrument, ici les pailles *(mirija)* qui servent à aspirer les alcools traditionnels issus de la fermentation de fruits : « vin » de palme, « bière » de banane, *etc,* est utilisé pour désigner son utilisateur. Des suceurs de sang aux ivrognes qui aspirent le vin à la paille, l'imaginaire de l'exploitation passe de la langue française au *kiswahili* de la cruauté à l'ivresse, et, dans le registre animalier de la sangsue à l'abeille qui butine. Cependant, comme la sangsue l'abeille peut être source de douleur.
[82] Nous retrouvons l'imaginaire de la succion du sang et du parasitisme comme figure de l'exploitation.
[83] L'adjectif '*haramu'* désigne à l'origine ce qui est interdit par la loi musulmane. Nous sommes dans ce cas dans la situation de la transgression de la loi religieuse, du péché. L'adjectif a pris un sens séculier et désigne alors le caractère illégal d'une chose ou d'un acte comme le nominal *sheria* qui désigne la loi en général sur une étymologie arabo-islamique.
[84] La subordination dans le dialogue de la femme *(Mke)* et de son époux *(Mume)* se traduit dans le fait que la femme doit demander la permission à son mari pour quitter le village où ils habitent.
[85] Dans les palabres poétiques la solution est annoncée mais nous avons vu qu'elle demeure secrète car épistolaire (*Cf* Fin des *malumbano* ou « palabres »).
[86] Le nom « question » vient ici recouvrir une réalité plus spécifique à ce texte de *ngonjera* qui est une « demande » du personnage 1 à laquelle il va être effectivement répondu par le personnage 2. Le personnage 2 qualifie d'ailleurs explicitement de « demandes » (*maombi*) les questions du personnage 1 dans le premier vers de sa première réplique : « *Taibu maombi yako, utaipata bahati* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 76) ; « A juste titre tes demandes, tu l'obtiendras la chance ». Le personnage 1 veut un talisman et le personnage 2 lui propose de lui en vendre un. La **demande** s'exprime ainsi dans les répliques du personnage 1 : « *tengeza yangu bahati, nipate cheo ya juu* » ; **« arrange la chance qui est mienne, que j'obtienne un poste élevé »** (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 76) et la **réponse** du guérisseur est « *Toa kwanza hizo noti, nipate kukuzingua* » ; **« Sors d'abord ces billets, que je puisse te délivrer »** (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 76).
[87] Nous donnons une description qui pourrait comporter plusieurs strophes car il s'agit d'un modèle général mais ici $maxn_4$=1. Il n'y a qu'une strophe/*ubeti*.
[88] Littéralement '*mwisho wa tamati'* signifie « la fin de la conclusion ».
[89] Le nominal *'Rabati'* est une désignation à la manière musulmane de dieu.

[90] Le concept de folie s'exprime ici de manière littérale en *kiswahili* par '*wazimu'* « [être du côté NDT] des esprits ». La maladie mentale est considérée comme une *possession* d'une personne par un esprit, que ce dernier soit bienveillant, neutre ou malveillant, positif ou négatif. L'opposition avec *'wa Rabati'* « [celui qui est du côté NDT] de Dieu » est donc située en *kiswahili* dans la différence entre les esprits et « Dieu ».
[91] Le nominal *'mdoweya'* est donné dans sa forme dialectale du Nord. La forme standard – de même décompte quadri-syllabique – est *'mdoeya'.* Les deux formes ont même signification « espion, traître, pique-assiette ».
[92] Nous tirons ce concept de religion traditionnelle africaine ou *« African Traditional Religion (ATR) »* de l'article de M. M. MULOKOZI (EWEL, M. et al, 2001 : pp 29-42) sur l'influence de la religion dans l'art est-africain. Si les influences sont visibles dans les sculptures et scarifications principalement les religions en question ne sont pas nommées ou renseignées de manière plus spécifique. Il nous semble cependant important de ne pas oublier cette dimension fondamentale du religieux en Afrique de l'Est.
[93] Il s'agit du 42ème attribut de dieu selon la tradition, le nom swahili *Jalia* correspond à l'arabe *Al-Jalīl*, celui qui est parfaitement incomparable (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009).
[94] Le même nominal *'jukwaa'* peut désigner à la fois une estrade, la scène d'un théâtre ou une tribune d'où sont émis des discours politiques ou autres.
[95] Il n'y a pas le mot 'questions' dans le texte original mais une forme conjuguée du verbe *kuuliza* qui signifie « demander, interroger, poser des questions à quelqu'un ».
[96] Le nominal *'askari'* désigne de manière générique tout personnel des forces de sécurité publique ou privée. Lenselaer nous donne la traduction « garde, soldat, gendarme » (LENSELAER, A., 1983 : 34). Le nominal traduirait tout aussi bien « gardien, vigile, etc ». Nos traductions dépendent donc du contexte, '*askari'* correspond à un « policier » en face d'un voleur « *mwizi* ». Ici un « gardien de prison » par rapport à un prisonnier « *mfungwa* ».
[97] Genre de petit singe communèment répandue en Afrique orientale et australe *Chlorocebus spp.* (www.kamusi.org), consulté le 20 août 2012. Les six espèces différentes de ce primate ont des noms différents en français : vervet, singe vert, etc. Ces termes précis issus de la taxonomie nous apparaissent trop techniques pour traduire correctement l'insulte '*tumbili'* de ce vers. Nous choisissons de traduire simplement par le nom générique « singe ».
[98] Abstraction en classe 11 forgée sur la racine verbale –CHURA ou de manière plus régulière –CHIRA « *Kumchira mtoto ni kumvunja :* se dit lorsque les parents enfreignent les tabous prescrits depuis la naissance jusqu'au sevrage ; ce qui est considéré comme un dommage causé à l'enfant » (LENSELAER, A., 1983 : 66). Le nominal retenu dans le dictionnaire de Lensalaer, qui traduit et augmente le dictionnaire de *swahili standard* de Johnson et Madan est UCHURO « mauvais présage, malchance » (LENSELAER, A., 1983 : 77) et « syn. de *uchimvi »* (LENSELAER, A., 1983 : 567), *uchimvi* signifie « débauche ».
[99] Abstraction en classe 11 forgée sur la racine verbale –VIZA : « a) […] entraver […] b) maudire […] c) ensorceler » (LENSELAER, A., 1983 : 598).
[100] Le nominal est écrit sous une forme non-standard 'm-si-ta-ri' « ligne » qui n'augmente pas le nombre de syllabes (quatre) par rapport à 'm-s-ta-ri' s'il comporte un shwa sur le /s/ de sa deuxième syllabe. La forme orthographiée de manière standard '*mstari'* a été donnée dans tous les refrains précédents et n'est abandonnée que dans ce dernier hémistiche du dernier vers attribué au gardien de prison (*askari*).
[101] Le syntagme « ton insolence » est donné dans l'ordre « *ufedhuli wako* » ; nous traduisons par une relative « l'insolence qui est tienne » l'inversion par rapport à l'ordre syntaxique courant que représente « *wako ufedhuli* ». La même réplique renferme un procédé stylistique fréquent dans la langue *poétique* associé à des vers relevant d'un registre bien moins soutenu, comportant de simples impératifs et une insulte.
[102] Le nominal *« madhambini »* utilisé dans le refrain est pourvu du préfixe ma- du pluriel de la classe 6 et du suffixe locatif –ni. Il signifie alors littéralement « le lieu des péchés ».
[103] Les nombres *« miateni »* « 200 » et « alifeni » « 2000 » sont donnés dans leurs formes swahilies les plus arabisantes et dénote une visée archaïsante dans le choix lexical.
[104] Le mot *'kumbe'* est une interjection qui exprime l'étonnement.
[105] « *Mawaziri wadogo »* signifie littéralement les « petits ministres ».
[106] L'auteur fait-il une différence entre la garantie des dépôts bancaires, qui seraient « l'argent premier *(pesa za asili)* » et les impôts, qui seraient l'argent « obligatoire *(faradha)* » ?
[107] Nous reprenons la syntaxe particulière de cet hémistiche. Le verbe *kufanya* signifie littéralement « faire » que nous comprenons ici dans le sens de « produire, fabriquer, créer » la culture (*utamaduni*) commune ; d'où notre choix de traduction.

[108] L'attribution des numéros de cartes de membres de l'UKUTA respecte les convenances protocolaires et entretient un rapport d'adéquation entre numérotation et niveau hiérarchique du membre dans l'organigramme de l'État tanzanien.
[109] Mathias E. Mnyampala est le président national de l'UKUTA jusqu'en 1966. Il présidera ensuite l'antenne régionale de sa région natale à Dodoma jusqu'à sa mort en 1969.
[110] Wilfred H. Whiteley décrit les cinq missions de l'UKUTA en donnant une traduction en anglais équivalente à celle que nous donnons en français à la lecture d'une carte de membre de cette association. Il ne cite cependant pas la nature de sa source d'information (WHITELEY, W., H., 1969 : 111).
[111] Littéralement : « proclamez beaucoup ».
[112] La TANU a fusionné avec l'Afro-Shirazi Party de Zanzibar en 1977 pour fonder un parti unique, le CCM (*Chama Cha Mapinduzi* « Parti de la Révolution »).

II. Processus créatifs et sélection politique des poésies de Mathias E. Mnyampala

Mathias E. Mnyampala a exercé jusqu'à sa mort en 1969 des fonctions de direction au niveau national puis régional, à Dodoma, de l'UKUTA, l'association officielle des poètes d'expression swahilie de Tanzanie. Fondée en 1964 après l'indépendance du pays, au moment de l'union du Tanganyika et de Zanzibar dans la République Unie de Tanzanie. Cette association assurait, comme nous l'avons vu, un rôle de développement du *kiswahili,* la langue de la nouvelle nation tanzanienne, par la composition, la promotion et la diffusion de la poésie de langue swahilie. L'UKUTA était aussi le relais idéologique, par le biais de la poésie, de la déclaration d'Arusha de 1967, le discours fondateur et programmatique de la politique dite « socialisme et auto-suffisance (*Ujamaa na kujitegemea*) ». Assurant une fonction de centralisation et de contrôle idéologique de la poésie d'expression swahilie tanzanienne, l'UKUTA a joué manifestement un rôle politique. Mnyampala, qui en a été le président à l'échelon national jusqu'en 1966, ne pouvait pas manifester plus clairement non plus son engagement pour le socialisme (*Ujamaa*)*,* la construction nationale et le développement du *kiswahili.* Ce en suivant diverses voies, de la rédaction d'essais, d'ouvrages théoriques sur la langue swahilie à l'innovation poétique.

Cet engagement indéfectible pour la ligne de direction idéologique officielle de Mathias E. Mnyampala, associé à l'excellence reconnue par ses pairs de son œuvre littéraire et poétique, qui comporte par ailleurs des ouvrages politiques et de propagande, font partie des raisons évidentes de sa reconnaissance par le politique. Ils font qu'il avait déjà été reconnu par le politique de son vivant. Il participait, en tant que président de l'UKUTA, de cette élite poético-politique où figuraient ses amis, Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie, poète, traducteur de Shakespeare et de la *Bible* en *kiswahili* et le Cheikh Kaluta Amri Abedi, premier maire africain de Dar es Salaam, poète et premier théoricien de la poésie swahilie avec son fameux traité de métrique des *Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954).

La première reconnaissance politique officielle de l'œuvre poétique de Mathias E. Mnyampala nous semble être venue de la part du second vice-président de Tanzanie, Rashidi M. Kawawa, qui préface les deux livres de *ngonjera* qui paraîssent immédiatement

après la disparition de Mnyampala le 8 juin 1969. Nous voyons la façon dont Mathias E. Mnyampala était considéré alors par le politique. Rashidi M. Kawawa accorde dans sa préface du 23 janvier 1969 un caractère de « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » aux livres de *ngonjera.* Ce pour les raisons suivantes *:*

« *Ushairi huu uitwao* Ngonjera za UKUTA *ni ushairi rasmi* [...] *zinawafunza vijana wetu chipukizi mambo matatu maalum.*
Kwanza, ni kuwazoeza kutamka maneno fasihi ya Kiswahili [...]
Pili, wanapotumia maneno hayo ya kishairi kwa ghaibu bila kutazamia, wanajifunza siasa ya nchi yao kuhusu Azimio la Arusha, siasa ya Ujamaa na Kujitegemea, faida ya Vijiji vya Ujamaa, Elimu ya Kujitegemea na kuwatukuza viongozi wa nchi yao [...]
Tatu, watajali utamaduni wa taifa lao na kuutukuza na kuachilia mbali desturi na utamaduni wa kigeni. »

(MNYAMPALA, M., E., 1970, 1971 : 1)

« Cette poésie qui s'appelle les *Ngonjera de l'UKUTA* est une poésie officielle [...] ils [les *ngonjera* NDT] enseignent à nos toutes jeunes pousses trois choses spéciales.
D'abord, c'est les habituer à prononcer des mots littéraires du *kiswahili* [...]
Deuxièmement, lorsqu'ils utilisent ces mots poétiques par cœur sans regarder, ils s'instruisent de la politique de leur pays au sujet de la déclaration d'Arusha, de la politique du socialisme et de l'auto-suffisance, de l'intérêt de la villagisation, de la connaissance de l'auto-suffisance et à glorifier les dirigeants de leur pays [...]
Troisièmement, ils se préoccuperont de la culture de leur nation, de la glorifier et de laisser tomber les coutumes et la culture étrangères. »

L'invention nationale repose sur la langue de la nation qu'est le *kiswahili* et sur ses formes littéraires qu'il convient officiellement d'enseigner aux jeunes. Pourtant, la poésie n'assure pas que cette seule fonction éducative et transmet de manière réfléchie, centralisée et organisée par l'UKUTA des éléments concrets et précis du programme socialiste *(Ujamaa).* Le vice-président de la République Unie de Tanzanie referme sa préface en appelant de ses voeux un enseignement des *ngonjera* dans les écoles. En participant de la construction nationale, les *ngonjera* impriment un mouvement complémentaire de désaliénation et

d’estime de soi dans l’esprit en formation des jeunes tanzaniens. Ils assurent cependant une fonction supplémentaire qui est celle de la propagande politique :

« Mimi napendelea kuwa vitabu hivi vya ngonjera ingefaa vitumiwe mashuleni na mahali pengine popote nchini ili vilete mapinduzi ya mawazo ya kikoloni na kuamsha hamu ya kila mmoja apende na kulithamini zaidi taifa letu na siasa yetu, ya TANU na Afro-Shirazi. »

(MNYAMPALA, M., E., 1970, 1971 : pp 1-2)

« J’incline quant à ces livres de *ngonjera* à ce qu’il conviendrait qu’ils soient utilisés dans les écoles et en d’autres endroits partout dans le pays afin qu’ils apportent le renversement des idées coloniales et éveillent le désir de chacun d’aimer et de valoriser davantage notre nation et notre politique, du TANU et de l’Afro-Shirazi. »

Le caractère autoritaire de la construction nationale où la promotion du *kiswahili* doit nécessairement passer par la poésie mais aussi par l’idéologie est compensé par le rappel des mouvements de lutte pour l’indépendance que la TANU et le parti Afro-Shirazi ont encadré. L’idéologie officielle va pouvoir se déployer dans les *ngonjera.*

Mathias E. Mnyampala va continuer à recevoir des reconnaissances à titre posthume. En 1987, il est promu au rang « d’artiste national (*Msanii wa Taifa*) » pour son rôle joué dans le développement des arts et de la langue swahilie, en particulier pour ses poèmes de genre SHAIRI et NGONJERA. En 1994, il reçoit sur décision du président de la République Unie de Tanzanie, M. Ali H. Mwinyi, la « médaille de la République Unie de Tanzanie (*Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania*) ». C’est à nouveau pour son œuvre littéraire au service du développement du *kiswahili,* la langue de la nation, que Mnyampala est promu, ainsi que pour des ouvrages politiques comme les livres de *ngonjera*. Des titres d’ouvrages de Mathias E. Mnyampala sont cités et ils témoignent de la diversité de cette œuvre qui va de l’ethno-histoire, au recueil de proverbes en passant par la nouvelle pour enfants. Sur le plan de la composition poétique qui nous intéresse ici, c’est le titre du *Diwani ya Mnyampala* « *Diwani* de Mnyampala » qui est retenu (MNYAMPALA, M., E., 1963) ainsi que les deux livres des *ngonjera* de l’UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1970 *et* 1971). Le texte du décret présidentiel recouvre donc partiellement le corpus poétique délimité de manière plus générale par le texte de la promotion au rang d’artiste national. Aux poèmes de genres SHAIRI et NGONJERA

qui valent la promotion au rang d'artiste national à Mathias E. Mnyampala correspondent le *Diwani* de Mnyampala, une anthologie de poèmes, principalement de genre SHAIRI et les palabres politiques en vers des deux livres de *ngonjera.* Le décret présidentiel mentionne par ailleurs le genre NGONJERA, le genre MSISITIZO ainsi que le style MTIRIRIKO au sein du genre SHAIRI[113] avec Mathias E. Mnyampala comme « fondateur (*mwanzilishi*) ».

Tous ces éléments convergent vers la certitude que l'activité poétique de Mathias E. Mnyampala a été reconnue par le politique à différents moments de l'histoire de la Tanzanie. Ce sont des périodes différentes sur le plan de l'histoire politique. La fin des années 1960 est une période exceptionnelle en Afrique, celle des premières années des Indépendances. En 1964, la liberté (*uhuru*) du Tanganyika et de Zanzibar conduit à l'apparition du nouvel État tanzanien. En 1987, Julius K. Nyerere a passé le relais au président Mwinyi, le programme socialiste (*Ujamaa*) n'est plus une idéologie officielle et est terminé. Pourtant Mnyampala continue son ascension honorifique au niveau national et est promu « artiste national (*Msanii wa Taifa*) ». En 1994, lors de la remise de la médaille de la République Unie de Tanzanie, la Tanzanie a abandonné officiellement et constitutionnellement le mono-partisme depuis deux ans. À nouveau, Mnyampala qui œuvrait au sein de l'UKUTA, association centralisée et officielle des poètes, relais idéologique de l'idéologie socialiste de la TANU, continue d'être sélectionné par le politique.

Le point commun qui nous semble réunir ces trois périodes de l'Indépendance et du socialisme (*Ujamaa*), de l'arrêt du programme socialiste et du passage au multi-partisme est, avec les sélections de Mnyampala par les plus hautes instances dirigeantes de Tanzanie, la question de la construction nationale. En 1994, la jeune nation tanzanienne n'a que trente ans. Mathias E. Mnyampala s'est engagé complètement au service de la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Ce, en conformité avec les objectifs *(madhumuni)* de l'UKUTA. Le volet socialiste de la construction nationale a été dépassé, il est abandonné dans ses dispositions pratiques. Mais la partie liée à la promotion de la langue de la nation, le *kiswahili,* demeure et nécessite d'être entretenue dans sa dynamique. La construction d'une unité nationale par le *kiswahili* et la poésie est récente et donc fragile. C'est une œuvre sur laquelle il faut sans cesse revenir car la nation qui a été inventée à partir de 1964 s'est construite sur une mosaïque hétérogène de peuples. Une pluralité de cultures, de langues, de groupes ethniques et de religions se sont retrouvés ensemble de manière

arbitraire du fait de la colonisation et de la définition des frontières suivant les règles définies lors de la conférence de Berlin de 1884-1885. A l'époque précoloniale, le *kiswahili* était la langue véhiculaire de la région et avait déjà une grande expansion (KARANGWA, J.-de-D., 1995). Dans le territoire du Tanganyika délimité par la colonisation allemande puis redéfini en 1919 dans ses frontières par le mandat de la société des nations confié au Royaume-Uni, les administrations coloniales successives ont fait le choix convergent de s'appuyer sur le *kiswahili* dans leurs politiques éducatives et leurs contacts avec les populations locales. Avec l'apparition du Tanganyika, le premier espace de communication inter-tanganyikais s'est ouvert en *kiswahili* dans les colonnes de la presse coloniale. Le *kiswahili* en situation de reterritorialisation tanganyikaise allait servir de trait d'union et de facteur d'homogénéisation culturelle entre les groupes ethniques des diverses régions du Tanganyika. À l'Indépendance, les autorités du Tanganyika, bientôt uni avec Zanzibar au sein de la République Unie de Tanzanie, confirment ce choix du *kiswahili* comme langue de la nation. Elles ne partent donc pas d'une *tabula rasa* linguistique. Bien au contraire elles entretiennent une dymanique ancienne d'expansion du *kiswahili* et le mouvement d'unification du Tanganyika par le *kiswahili* initié à l'époque coloniale. Cette dynamique se doit d'être maintenue. Il en va de l'unité nationale de la Tanzanie qui, sans être aussi précaire que celles d'autres États voisins qui n'ont pas eu la chance de pouvoir s'appuyer sur une langue africaine pour se construire, est un processus en devenir plus qu'un donné historique irrévocable.

Mathias E . Mnyampala s'est mis au service de manière efficace de ce qui est une condition d'existence même de la Tanzanie comme entité politique. À savoir l'invention d'une culture nationale unifiée par le *kiswahili.* C'est pour cette raison que les gouvernements successifs le sélectionnent et l'honorent. La question de l'unité nationale est une dynamique qui traverse les époques et n'est pas liée intrinsèquement à un régime politique donné. L'œuvre pro-tanzanienne de Mnyampala doit donc être réactivée par ses sélections officielles tant que la construction nationale swahilophone demeure un phénomène d'apparition récente.

Nous savons que dans le programme de l'UKUTA, le *kiswahili,* la poésie d'expression swahilie et la construction nationale sont liés. À l'évidence, Mathias E. Mnyampala s'est engagé dans cette voie et est devenu une figure officielle du succès de la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Pourtant, de manière remarquable la notion de « nation

(*taifa*) *»,* qui sous-tend l'ensemble du processus de construction nationale, n'est pas définie dans les textes officiels qui précèdent. Que ce soit celui qui précise les objectifs de l'UKUTA ou les textes des promotions nationales de Mnyampala. La « Nation (*Taifa*) *»* et la « Culture de la Nation (*Utamaduni wa Taifa*) *»* se fondent sur le *kiswahili.* Les efforts en faveur de la diffusion de cette langue sont encouragés. Certes, mais de quelle nation s'agit-il ? Au sein de l'uniformisation linguistique par le *kiswahili* au niveau national, comment sont articulés les différents niveaux d'organisation socio-politiques ou territoriaux de Tanzanie, les groupes ethniques et les régions ? C'est un non-dit de la construction nationale tanzanienne qui s'accompagnait à ses débuts d'une idéologie égalitariste où l'existence de différences sociales autres que celles liées à la lutte des classes était atténuée du fait de cette idéologie.

C'est le sens du poème intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » de Julius K. Nyerere qui sert de préface aux livres des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « Poèmes de sagesse et Palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) :

« *Hakina nafasi hata,*	Il n'a pas de place même,
Kwa watu wenye matata ;	Pour les gens compliqués ;
Kila mtu baharia,	Chacun est un matelot,
Avuta lake kasia,	Qui tire sur sa rame,
Agombane baharini,	Qu'il se querelle en mer,
Lake atavuta nani ?	La sienne qui tirera dessus ? »

(*Cf* Introduction par le néo-utenzi*, Chombo cha Taifa Letu* « Le navire de notre nation » (J. K. Nyerere)

Dans le navire de la nation, il n'y a pas même de différence inter-individuelle entre citoyens tanzaniens sur les plans économique et politique. Chacun est un matelot qui est au travail et tire sur les rames. Le premier paragraphe de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) indique de même :

« (a) La Direction

1. Chaque dirigeant de la TANU et du Gouvernement doit être soit un paysan soit un travailleur et ne doit en aucune manière être associé aux pratiques du capitalisme ou au féodalisme. »

La culture de la nation tanzanienne est swahilophone mais aussi socialiste. Dans l'idéologie officielle, l'idéal de justice sociale et d'égalité entre les citoyens impose une conception uniformisante de la question des différences régionales, ethniques et religieuses. C'est à dire que l'idéologie officielle est inadéquate à rendre compte de cette question. Le sujet de la diversité au sein des populations qui composent la Tanzanie, qui doit pourtant être pris en compte dans la tentative d'invention d'une nation et d'une culture nationale, car il la menace potentiellement, n'est pas développé. La langue de la nation est le *kiswahili,* l'idéologie officielle et l'État tanzanien n'en disent pas plus à ce sujet. Les objectifs de l'UKUTA résumés sur une carte de membre ajoutent le but de « faire grandir le *kiswahili* suivant une allure *bantu* ». *Bantu*, cette famille de langue qui réunit le *kiswahili* et les langues maternelles de la majorité des Tanzaniens, la plupart de ceux qui sont d'origine africaine. Et gèle, à nouveau, la question des différences inter-ethniques et des histoires, parfois partagées, de ces ethnies. Cette mise entre parenthèses des identités, au sein d'une juxtaposition de peuples et de groupes ethniques de Zanzibar et du Tanganyika, au profit d'une culture nationale unique, centrée sur le *kiswahili* et une idéologie socialiste ne fait pas de la Tanzanie une exception. D'autres pays communistes ont connu ce gel des différences, des nationalités au sein de fédérations centralisées et les retrouvent au sortir de cette expérience politique. L'ex-Yougoslavie, l'ex-URSS en sont des exemples qui n'ont pas résisté en tant qu'entités unifiées aux transitions post-communistes. La mosaïque de peuples tanzanienne n'a par contre pas cédé à l'abandon du programme socialiste en 1985. La construction nationale swahilo-centrée a réussi, elle n'intégrait pas les mêmes histoires et le *kiswahili* a des caractéristiques propres qui favorisent une intégration nationale. La question

des variations dialectales du *kiswahili* et de leur articulation au *kiswahili sanifu* (standard) promu *de facto* par l'État tanzanien se heurte à nouveau à l'idéologie égalitariste. Il s'agit d'une indétermination résolue de la culture nationale sur le plan officiel. De manière pragmatique, bien que ceci ne ressorte pas du discours officiel, la définition exclusive de la culture nationale par la langue swahilie laisse chaque groupe ethnique libre de s'adapter à la nouvelle donne nationale. Par ailleurs, le *kiswahili* en tant que langue de grande expansion en contact depuis des siècles avec une diversité conséquente de cultures, comporte en son sein des degrés de variations et la potentialité d'un emploi versatile de ses termes. Nous avons vu que les poètes d'expression swahilie, toutes religions confondues, utilisent les modes de désignations islamiques de dieu par l'un de ses 99 attributs (MANDEL KHÂN, G. *et al*, 2009) de manière consensuelle. Le flou laissé dans la définition de la culture nationale est aussi une garantie d'acceptabilité de cette invention essentielle à la stabilité tanzanienne par des populations qui ont déjà connu le *kiswahili* comme langue véhiculaire, à l'époque précoloniale puis comme langue africaine du Tanganyika suivant les administrations allemande et britannique. Les dirigeants socialistes font le choix de prolonger une dynamique linguistique ancienne et prennent la décision prudente de ne pas dépasser cette horizon linguistique dans la définition explicite et officielle d'une culture nationale. Le vide dans la définition est comblé par les réalités locales ou, sur le plan économique, par l'organisation socialiste de l'ensemble du pays. La construction nationale est un processus qui s'appuie sur le *kiswahili* mais n'est pas un donné. Elle se fait donc au fur et à mesure sur une base swahilophone accompagnée à ses débuts d'une idéologie socialiste.

Un deuxième aspect demeure constant dans les sélections de Mathias E. Mnyampala par des régimes politiques successifs, c'est celui d'une association entre la diffusion du *kiswahili* comme langue de la nation et la poésie d'expression swahilie. Les dirigeants tanzaniens ne cessent pas de promouvoir la langue littéraire et poétique dans le processus de construction nationale. C'est à ce niveau de la poésie d'expression swahilie que nous pouvons en apprendre davantage sur la façon dont est construite et conçue la nation swahilophone. Nous avons attaché une grande importance à la définition formelle de la poésie d'expression swahilie. Nous avons débuté notre approche de la métrique formelle par l'examen des théories sur le corpus poétique classique des XVIIIème et XIXème siècles. Nos outils d'analyse se sont construits au fur et à mesure. Nous avons pu atteindre une représentation

analytique des principes et des paramètres qui nous semble à l'œuvre dans la métrique du corpus classique. C'est ensuite que nous avons pu appliquer ces outils analytiques à la description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala.

Sur cette base, nous sommes en mesure de comparer le corpus classique et celui de Mnyampala. Nous pouvons aussi dire, formellement, de quels types de poésie il est question quand nous envisageons l'œuvre de Mathias E. Mnyampala. Or, la poésie d'expression swahilie a été retenue officiellement, en particulier les compositions de Mathias E. Mnyampala, comme le vecteur de la diffusion du *kiswahili* en Tanzanie. La poésie est le support de la langue de la nation à laquelle se résume, officiellement, la culture nationale.

Envisager de manière formelle la structure des compositions présentes dans le corpus poétique de Mnyampala, dont les exemples qui sont donnés dans les textes qui accompagnent ses sélections officielles, c'est pouvoir dire par extension à quels types de représentation de la notion de nation nous avons affaire. Comment la nation est-elle conçue ? Quels sont les moyens requis pour donner une existence sociale à cette notion ? Comment sont intégrés les peuples et groupes ethniques de Tanzanie à cette invention d'un sentiment national ?

Mathias E. Mnyampala et les poètes de l'UKUTA n'utilisent pas les vers libres (*mashairi huru*) pour composer des poèmes. C'est déjà un indice que la construction nationale, lorsqu'elle emploie, officiellement, leurs modes de composition poétique pour diffuser le *kiswahili,* ne part pas d'une *tabula rasa* où seraient abolies les règles anciennes de la métrique. La forme des poèmes de Mathias E. Mnyampala, en tant qu'« artiste national (*Msanii wa Taifa*) » dont les œuvres ont été retenues comme étant exemplaires dans l'appui à la construction nationale par le *kiswahili* poétique, nous fait dépasser l'état du non-dit officiel sur la représentation de la nouvelle nation tanzanienne. En nous étant donné les moyens de pouvoir déterminer de manière précise et formelle à quels types de poésie correspond le corpus de Mathias E. Mnyampala, nous voyons aussi à quels types de poésie à eu recours le politique, suivant des administrations successives, pour les besoins de la construction nationale. De là, les raisons qui ont prévalu à la sélection de tel ou tel type de poésie dans le cas des compositions de Mathias E. Mnyampala nous semblent possibles à discerner suivant ce regard formel porté sur ses œuvres. Mathias E. Mnyampala a vu certaines de ces œuvres

sélectionnées parce qu'elles correspondaient, par leur engagement socialiste dans le cas des *ngonjera* mais aussi par leur forme métrique et dialogique, à des besoins du politique quant à la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. La forme des œuvres pourrait donc également nous éclairer sur ces questions de la conception de la nation et des moyens de concrétiser cette idée que ne pose pas le discours officiel. Les *ngonjera* sont aussi une institution sociale traditionnelle des palabres des *Wanyaugogo* de la région natale de Mnyampala. Comment cet aspect est-il intégré, formellement, aux *ngonjera* de l'UKUTA créés par Mathias E. Mnyampala avec pour autres bases les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) classiques des poètes d'expression swahilie, les dialogues du théâtre européen et le texte de la déclaration d'Arusha ? La réponse à cette question ne nous en dira-t-elle pas plus de l'intégration des régions tanzaniennes, de l'Ugogo en l'occurrence, dans le processus d'invention de la nouvelle nation swahilophone tanzanienne ? Ces poèmes présentent également de manière prégnante une vision théologique du monde propre à Mathias E. Mnyampala qui peut être considéré comme un auteur chrétien. Nous verrons quelles limites seront posées au religieux par le politique dans le cas d'un passage au niveau national et d'une sélection officielle des œuvres au service de la construction nationale.

1. Un poète conservateur de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie

Au moins deux chaînes de rimes structurant les strophes/*beti* en quatrains de vers divisés en hémistiches octosyllabiques pour le genre classique SHAIRI. Des quatrains de vers octosyllabiques pour le genre classique UTENZI suivant l'ordre graphique latin du fait du parcours d'une chaîne de rimes finales sur les trois premiers vers et d'une chaîne de rimes finales omnistrophes entre les derniers vers. Voici le résumé en deux phrases de la description de la structure métrique des deux mètres les plus utilisés dans la composition classique de la poésie d'expression swahilie. Ces deux mètres, tels que décrits ci-dessus, sont également les structures métriques majoritaires dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Le genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques et le genre UTENZI dans le courant des quatrains de vers également octosyllabiques se sont formés dans le corpus de la poésie classique entre le XVIIIème et le XIXème siècle. Ce corpus classique comporte majoritairement des poèmes rédigés dans la zone des dialectes du Nord du *kiswahili,* sur un axe Nord/Sud qui va de l'archipel de Lamu à

la grande ville portuaire, et ancienne Cité-État swahilie, de Mombasa. Des poètes venus de ces régions se sont installés à Zanzibar, centre du commerce de l'océan indien avec l'Afrique orientale au XIXème siècle. Le corpus s'est aussi diffusé, avec le *kiswahili,* de manière réticulée le long des routes de caravanes tandis que des lettrés musulmans s'installaient dans des villes étapes comme Ujiji près du Lac Tanganyika et au delà de ce lac dans différentes régions de l'Est de l'actuelle République Démocratique du Congo. Il est très probable que d'autres régions de la côte swahilie de l'océan indien, notamment celles qui correspondent à la zone des dialectes du Sud du *kiswahili,* comme Kilwa Kisiwani, ont connu leur propre littérature *ajemi* et leurs poètes d'expression swahilie. La région de Tanga a également connu des poètes. Mais toutes ces œuvres ont été moins conservées, moins diffusées que le corpus classique de la zone Nord des dialectes du *kiswahili.* Lors des colonisations allemande puis britannique, c'est ce corpus poétique classique qui fournit les modèles métriques et une référence linguistique et thématique aux poètes d'expression swahilie du Tanganyika. Mathias E. Mnyampala qui a appris à lire et à écrire le *kiswahili* en 1933 dans une école locale dépendant de la mission catholique de Bihawana dans l'Ugogo rural va s'inscrire dans ce réseau de poètes classiques. Et il compose ces premières œuvres en étant fidèle aux mètres classiques et à la langue ancienne du XIXème siècle dont il intègre des éléments du lexique ou des structures syntaxiques, à la matrice standard du *kiswahili sanifu* (standard). C'est cette variété du *kiswahili* qui est promue à l'échelle du Tanganyika depuis les années 1940 par l'administration britannique qui est à l'origine de la standardisation. En même temps qu'elle fait passer les textes anciens translittérés en caractères latins.

Dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, tel que nous avons pu le décrire, la caractéristique générale qui ressort est celle d'une *stricte conformité* aux mètres classiques dans leurs courants syllabiques les plus répandus tels que nous les avons rappelés ci-dessus. Ainsi, le projet du *Diwani* de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E. 1963) part d'une coutume classique et appréciée des poètes d'expression swahilie. Celle du recensement et de la réunion de leurs meilleures compositions au sein d'une anthologie poétique qui porte leur nom. Les compositions comprises dans le *Diwani* de Mnyampala sont, nous l'avons vu, à plus de 94% structurées dans le mètre classique du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques (*Cf* Structure métrique du *Diwani ya Mnyampala*). Lorsqu'une poésie de genre SHAIRI respecte parfaitement les règles de la composition

classique, elle devient interprétable par un chanteur professionnel, nommé *mghani* (pl. *waghani*) en Tanzanie (TUKI, 2004 : 243). Il pourra imposer sur les syllabes des vers des mélodies préétablies suivant un mode de cantillation non-religieux. Nous avons pu tenter l'expérience avec deux poèmes de genre SHAIRI tirés du *Diwani* intitulés *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116) et *Zama zetu za Siasa* « Nos temps de politique » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 149-150). Par l'effet de la conservation parfaite des règles de la métrique classique du XIX[ème] siècle, ces poèmes réunis dans un livre publié en 1963 étaient parfaitement interprétables par le chanteur que nous avions engagé en 2010. Nous avons filmé la récitation des deux poèmes qui indique la permanence de la connaissance des techniques du chant poétique associé au genre classique SHAIRI. M. Suleimana Kirungi, le *mghani*, était par ailleurs membre de l'UKUTA en son siège de Dar es Salaam où elle est toujours active dans son rôle d'encadrement de la poésie d'expression swahilie en Tanzanie.

Nous avons vu que Mnyampala innove sur le plan de la métrique dans le cas du deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) mais dans le cas du premier livre (MNYAMPALA, M., E., 1970), le modèle métrique présenté par chaque strophe/*ubeti* est à nouveau ce modèle classique du genre SHAIRI (*Cf* Les textes des *ngonjera* et leur description formelle). Les palabres poétiques de 1935-1936 parus dans le journal colonial *Mambo Leo* que Mnyampala reconstitue dans le tapuscrit inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes » (MNYAMPALA, M., E. hyw), tout comme les palabres poétiques des années 1960 reconstitués dans le livret imprimé des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « Poèmes de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) sont également tous structurés par le mètre classique du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques. Lorsque Mathias E. Mnyampala décide d'adapter des passages des *Psaumes* et des *Évangiles* dans des poèmes d'expression swahilie, c'est à nouveau un genre classique, suivant son courant octosyllabique le plus répandu, le genre UTENZI, qui est choisi (*Cf* Adaptations des *Psaumes* et des *Évangiles* dans des compositions de genre UTENZI).

De la formation du socle classique de la poésie swahilie entre le XVIII[ème] et le XIX[ème] siècle sur la côte de l'océan indien, à la reprise et à la diffusion coloniales de ce corpus classique au Tanganyika, qui constituent le cadre des débuts de l'écriture de Mnyampala, l'impression

générale quant à la structure métrique des œuvres est celle de la continuité et de l'homogénéité. Aux Indépendances du Tanganyika (1961), de Zanzibar (1963) puis au moment de la fondation de la République Unie de Tanzanie (1964), l'UKUTA, l'association officielle des poètes présidée par Mnyampala jusqu'en 1966 participe à la promotion et à la diffusion de la langue de la nation, le *kiswahili,* par la conservation et la diffusion de la langue poétique classique. La construction nationale qui repose sur une représentation de la nation explicitement définie par la langue, fait appel aux mètres classiques les plus connus des poètes. Du moment où la poésie d'expression swahilie est privilégiée pour aider au renforcement et à l'expansion de la langue de la nation, c'est la tradition poétique classique qui est mobilisée. Elle nous semble assurer à la nouvelle nation swahilophone une garantie de force et de stabilité. Car les mètres classiques ont déjà été diffusés et utilisés de la sorte par l'administration coloniale depuis les années 1930. La langue swahilie est puissante car sa dynamique d'expansion est d'origine ancienne et précoloniale. Faire le choix de conserver la langue des administrations coloniales allemande puis britannique, ce n'est pas faire le choix de perpétuer une aliénation linguistique. Ces administrations, même si un *kiswahili sanifu* (standard) a été forgé par des linguistes anglais, n'ont pas inventé le *kiswahili.* Décider de conserver cette langue c'est surtout maintenir une dynamique sur le long cours historique où le *kiswahili* était déjà la grande langue véhiculaire de la région avant les colonisations européennes. La nation indépendante, en tant que swahilophone témoigne d'une forme de résilience en ce qu'elle tente de revenir à un état antérieur aux colonisations européennes. La donne géopolitique ancienne n'est cependant pas reproductible, les Cités-États swahilies de la côte de l'océan indien ne sont plus. Le *kiswahili* et sa poésie classique ont été plaçés par la colonie en situation de reterritorialisation au Tanganyika. L'idée d'utiliser la poésie classique pour promouvoir la connaissance de la langue swahilie a germé à l'époque coloniale tout comme la volonté d'un passage de l'alphabet arabe adapté au *kiswahili* (l'alphabet *ajemi*) à l'alphabet latin. Le mouvement de déterritorialisation depuis la côte jusqu'au territoire du Tanganyika s'accompagne aussi d'un changement alphabétique. Le *kiswahili* est développé suivant deux directions complémentaires : la promotion de la langue classique et la publication de nombreuses traductions en *kiswahili* de classiques de la littérature européenne dans des genres littéraires différents : théâtre, roman, *etc.* La poésie d'expression swahilie pourra en être affectée et expérimenter le vers libre, le vers graphique, mais le corpus classique est apprécié des poètes et les mètres classiques ornent

les pages des journaux swahilophones de la presse coloniale qui les soutient. L'UKUTA qui diffuse les mètres classiques et l'État tanzanien dans sa conception implicite de la nouvelle nation swahilophone tanzanienne font donc le choix de la continuité historique sur la longue durée. Nonobstant le passage des mètres classiques de la côte de l'océan indien au Tanganyika, les mètres classiques sont nationalisés et assurent une assise d'une durée de plusieurs siècles à la nation naissante dont la langue est née selon les historiens et les linguistes au IXème siècle ap. J.-C. à la frontière actuelle du Kenya et de la Somalie (NURSE, D. *et al,* 1985 : 52). La littérature et la poésie de cette langue, qui nous sont parvenues, remontent quant à elles de manière certaine et vérifiable par des manuscrits à la période de formation du corpus classique entre le XVIIIème et le XIXème siècles. Le choix de la diffusion de la poésie classique d'expression swahilie pour bâtir la nation nouvelle lui garantit une grande solidité et une profondeur certaine sur le plan historique. Parce que cette littérature est ancienne et qu'elle est respectée et aussi parce qu'elle s'est déjà implantée dans le territoire tanganyikais à l'époque coloniale. Les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie qui viennent renforcer l'édifice de la construction nationale ne sont pas imposés de manière soudaine aux citoyens du nouvel État Tanzanien mais ils ont déjà contribué à la genèse d'un sentiment national chez les poètes tanganyikais d'expression swahilie qui rédigeaient dans la presse coloniale. Les mètres classiques constituent une fondation puissante de la nation et du sentiment national des Tanzaniens et le politique choisit, avec l'UKUTA et les promotions officielles de Mathias E. Mnyampala et de son corpus classique de la conserver et de la renforcer.

Pourtant cette poésie, bien que remontant à l'époque précoloniale demeure réminiscente d'une histoire antagoniste à l'idéologie officielle socialiste (*Ujamaa*). En tant que poésie swahilie classique, ces poèmes relevaient d'une superstructure idéologique dépendante du système féodal et esclavagiste des Cités-États swahilies et de leurs réseaux caravaniers continentaux. En tant que poésie de la presse et des écoles coloniales, ce corpus a aussi dépendu des conditions de production économiques capitalistes qui régissaient la colonie et ses rapports avec la métropole. Mais conserver, tels quels, de manière strictement conforme, les mètres sur ces trois périodes historiques fortement contrastées – féodalité et traite – colonisations – indépendance – c'était garantir un enracinement profond de l'idée nationale dans le long cours historique. Les autorités dirigeantes de l'État indépendant ont

décidé de ne pas s'en passer. Il fallait cependant symboliser le passage à l'indépendance. Cette « liberté (*uhuru*) » qui correspondait très bien avec l'idéal de libération politico-économique de l'idéologie officielle et en était la première réalisation connue dans l'histoire de l'Afrique orientale. L'État tanzanien ayant fait le choix de la stabilité et de la continuité historique, la voie de la composition en vers libre (*mashairi huru*) était barrée sur le plan de la poésie officielle. Elle aurait fait voler en éclats un système métrique classique perçu comme le carcan exogène de la poésie féodale des anciens *Waswahili* et de ses affinités, supposées, pour la métrique de la poésie arabe. Après des siècles d'oppression, les masses africaines, locutrices de langues *bantu* auraient pu faire rejaillir leurs propres rythmes, la prosodie proprement africaine du *kiswahili* dans une poésie libre de toute contrainte métrique (RICARD, A., 1995 : pp 86-87). Elle aurait aussi affranchi les poètes des visées coloniales des érudits anglais qui importaient au Tanganyika des attitudes académiques et classicistes de par leur choix de promouvoir un corpus sélectionné d'une manière élitiste, peut-être avec une attitude paternaliste assez répandue dans les systèmes éducatifs coloniaux. Mais cela n'a pas été, au regard de notre analyse de la structure métrique des œuvres de Mathias E. Mnyampala et des techniques de compositions soutenues par l'UKUTA, l'intuition et le choix des dirigeants de l'État tanzanien. Ni classique, ni moderne, la poésie officielle allait trouver une autre façon de composer capable de conserver les mètres tout en innovant sur leur base. C'est ce que va nous montrer une deuxième approche de la description formelle du corpus de Mathias E. Mnyampala.

2. La création *ex materia* dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala

De manière générale, le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala est de facture classique. Pourtant Mnyampala est connu comme un expérimentateur de nouvelles formes de la métrique que sont les compositions intitulées MTIRIRIKO « flux », VIDATO « entailles », MSISITIZO « insistance » et NGONJERA « palabres[114] ». Dans le cas du MTIRIRIKO et des VIDATO, une première approche de la structure métrique des strophes/*beti* qui les composent ne laisse voir que la structure classique, omniprésente dans l'œuvre de cet auteur, mais aussi dans le corpus poétique d'expression swahilie en général. C'est la prégnance du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. C'est le cas aussi des NGONJERA qui présentent tous ce même modèle métrique dans le livre premier des *ngonjera za UKUTA* « *Ngonjera* de l'UKUTA » (MNYAMPALA, M., E., 1970). Les compositions de genre MSISITIZO inventées par Mnyampala conservent un air de famille avec ce même genre SHAIRI. A la surface graphique du papier imprimé, la seule différenciation d'avec ce modèle classique est la disparition du premier hémistiche du troisième vers, le deuxième étant octosyllabique comme les autres (*Cf* Le nouveau genre MSISITIZO).

Pourtant une étude plus fine permet de dépasser cet horizon d'apparente uniformité métrique qui a pour dénominateur commun le genre classique SHAIRI dans son courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. C'est le parcours analytique des différentes théories métriques à propos du corpus classique qui nous a permis de dégager un modèle métrique décrit en termes de principes d'une part et des paramètres de ses principes d'autre part. C'est en utilisant cette grille d'analyse de la métrique classique et en l'appliquant aux œuvres poétiques innovantes de Mnyampala que les différences vont devenir manifestes et descriptibles. Plusieurs techniques de composition – qui restent pour certaines strictement conformes aux principes et aux paramètres du genre classique SHAIRI – sont identifiables. D'autres techniques ne laissent pas de travailler *ex materia,* c'est à dire sur la base des principes et paramètres classiques qui ont été retenus officiellement comme définitoires de la notion de nation. Elles apportent cependant des transformations aux valeurs de certains paramètres, sans jamais toucher à l'identité des principes de la métrique qui ne sont pas modifiés chez Mnyampala.

a. MTIRIRIKO « le flux », un nouveau style au sein du genre SHAIRI

Le MTIRIRIKO est un style de composition au sein du genre SHAIRI du courant des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. C'est à dire qu'il respecte strictement l'ensemble des principes et de leurs paramètres tels qu'ils sont configurés dans ce genre SHAIRI classique. Ces compositions sont apparues dans le *Diwani ya Mnyampala* « Diwani de Mnyampala » où le style est inauguré, suivant l'habitude du poète, par une poésie qui à trait à ce style en même temps qu'elle en applique les régles (*Cf* Le MTIRIRIKO « FLUX » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI). L'innovation apportée par Mathias E. Mnyampala est l'ajout d'une contrainte stricte d'isométricité sur l'ensemble des valeurs des paramètres des chaînes de rimes de toute la composition. Cette contrainte additionnelle n'est pas en contravention avec les règles classiques du genre SHAIRI. Mais elle impose que, d'une strophe/*ubeti* à l'autre, chaque chaîne de rimes ait la même valeur phonologique, les mêmes localisations et le même parcours que la première chaîne de position analogue qui a initié ces valeurs dans la première strophe/*ubeti.* D'une strophe/*ubeti* à l'autre, c'est exactement le même motif métrique qui se répète quant à ces valeurs des paramètres des chaînes de rimes et génère une impression de « flux *(mtiririko)* » tout en contraignant fortement les choix lexicaux du poète qui doit faire preuve d'une grande richesse de vocabulaire. Le style MTIRIRIKO est une sorte de défi lancé aux poètes chevronnés qui souhaitent s'y engager.

b. VIDATO « les entailles », un nouveau style au sein du genre SHAIRI

Comme dans le cas du style MTIRIRIKO que Mathias E. Mnyampala forge au sein du genre classique SHAIRI, le style de composition en « entailles » ou VIDATO applique de manière strictement conforme les principes et les paramètres généraux du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques. Les feuillets des tapuscrits inédits (MNYAMPALA, M., E., myv *in* Annexe A. 6.) où sont présents les textes de ce nouveau type de composition poétique sont d'ailleurs regroupés par l'auteur sous l'appellation de « *mashairi* en entailles (*mashairi ya vidato*) » qui les rattache explicitement au genre SHAIRI. Mnyampala entretient une réflexion théorique sur ces œuvres. Dans le cas du style VIDATO, nous n'avons pas de certitudes quand aux personnes à l'origine de cette nouvelle technique de composition. Le nom d'un autre poète, M. Romuald M. Mella

d’Arusha apparaît parmi les compositions dactylographiées (MNYAMPALA, M., E., myv3). Mathias E. Mnyampala va cependant composer un poème dans le style VIDATO qui laisse percevoir au lecteur la conscience théorique que le poète à de ce style (*Cf* Les *Mashairi ya vidato* ou « *mashairi* en entailles »). La modification apportée aux paramètres généraux du genre SHAIRI classique porte sur la valeur d’un unique paramètre d’une chaîne de rimes, celui de son parcours qui en définit la portée. La chaîne de rimes en question est la chaîne finale-médiane qui réalise un parcours en « L inversé ». Dans les strophes/*beti* de facture classique, cette chaîne se réalise intégralement à l’échelle de la strophe/*ubeti* unitaire. Dans le style VIDATO la valeur du paramètre de la portée du parcours de cette chaîne de rimes passe d’une strophe/*ubeti* unique à deux strophes. La chaîne de rimes initiée en position finale de vers dans une strophe/*ubeti* n réalise son changement d’orientation en passant par le milieu du dernier vers comme c’est le cas dans le modèle classique. Mais elle ne s’arrête pas là et poursuit son parcours en position médiane des trois premiers vers de la strophe/*ubeti* n+1 suivante. Ce parcours sur deux strophes/*beti* d’une chaîne de rimes constitue une « entaille (*kidato*) ». La modification du paramètre de la portée des chaînes de rimes finales-médianes est une règle qui est appliquée systématiquement. Vient alors la succession des « entailles (*vidato*) » qui imprime une dynamique particulière à ce style de composition. Le style VIDATO est strictement conforme aux règles du genre SHAIRI le plus répandu et il lui applique une contrainte supplémentaire comme dans le cas du style MTIRIRIKO. Les poètes peuvent faire preuve de leur maîtrise du mètre classique du genre SHAIRI et de leur virtuosité en utilisant ces techniques de composition sur-contraintes. L’invention des deux styles MTIRIRIKO et VIDATO au sein du genre SHAIRI classique est aussi une manifestation d’une indépendance créative fondée *ex materia* sur les règles de la métrique classique.

c. MSISITIZO « l’insistance » : transformation du genre classique SHAIRI et création d’un nouveau genre

Le genre MSISITIZO est un genre nouveau sur le plan de la métrique. Nous pouvons considérer cependant après une analyse de sa métrique formelle qu’il dérive d’une transformation du genre classique SHAIRI, dans le courant syllabique des sextains de vers à

hémistiches octosyllabiques. Le genre MSISITIZO apparaît dans le *Diwani* de Mnyampala (*Cf* Le nouveau genre MSISITIZO) où l'auteur introduit son innovation, comme il semble le faire systématiquement, par une composition inaugurale du genre qui en explique les règles en même temps qu'elle les applique et aux endroits où elle les applique (*Cf* La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO « je compose un msisitizo »). C'est donc une sorte de fonction didactique qui s'exprime dans ces compositions inaugurales qui, en même temps qu'elles démontrent la capacité de réflexion et d'explicitation théorique de la métrique qu'à l'auteur, instruisent le lecteur des innovations apportées et éventuellement de la manière de les reproduire dans ses propres compositions. Ce genre MSISITIZO est reconnu dans le texte officiel du décret présidentiel qui accompagne la décoration de Mnyampala de la médaille de la République Unie de Tanzanie pour la qualité de son œuvre au service de la promotion et de la diffusion du *kiswahili,* la langue de la construction nationale.

Sur le plan de la métrique, nous avons vu avec le style MTIRIRIKO, lui aussi reconnu dans le décret, et le style VIDATO, inédit, des modifications apportées aux paramètres d'un seul principe, le principe des rimes (*vina*) [P.R.]. Ici, les modifications vont plus loin et portent sur les paramètres de ce P.R. mais aussi sur ceux d'un deuxième principe fondamental de la métrique classique, le principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]. C'est cette modification du P.M. qui conduit à la création d'un genre nouveau et non pas d'un style au sein d'un genre connu. La structure de base d'où procèdent les modifications est celle du genre SHAIRI classique dans son courant syllabique, beaucoup moins répandu que les quatrains, des sextains de vers à hémistiches octosyllabiques. La première modification concerne le parcours de la chaîne de rimes médianes. Le parcours est continu dans le mètre classique. L'auteur brise cette chaîne de rimes médianes qui isole les hémistiches à gauche ou les premiers hémistiches des vers. La discontinuité de la chaîne apparaît en un unique point, sur le troisième vers où elle est absente. La chaîne reprend ensuite en position médiane sur les quatrième et cinquième vers. Deuxième modification, liée au P.M., le vers indivis du fait de l'absence de clivage en son milieu par le passage d'une chaîne de rimes aurait pu conserver une longueur de seize syllabes comme les autres vers de la strophe/*ubeti* divisés également en deux hémistiches octosyllabiques. Ce n'est pas le cas, ce troisième vers voit la modification de sa longueur syllabique qui est portée à huit syllabes uniquement. Ce vers indivis est alors de la même longueur qu'un hémistiche dans les autres vers. Il porte comme

l'auteur l'indique dans la composition inaugurale à cet emplacement-même « l'expression (*usemi*) » sur laquelle porte « l'insistance (*msisitizo*) ».

En définitive, Mathias E. Mnyampala a transformé des paramètres d'un genre pré-existant et connu de la métrique classique. Son mode de création *ex materia* lui a donc permis d'introduire une innovation métrique sans avoir à abandonner le lien avec la métrique classique. Il bénéficie ainsi de la permanence de la poésie classique qui s'est installée en caractères *ajami* au Tanganyika dans les villes comme Ujiji[115] le long des routes des caravanes au XIXème siècle, puis a été passée par écrit en caractère latin par l'administration coloniale sur l'espace du territoire en entier et enfin, sélectionnée à nouveau de manière officielle par l'administration de l'État indépendant pour sa construction nationale. La langue poétique, garante de la stabilité et de la viabilité de la nouvelle nation est aussi conservée minutieusement dans des formes lexicales anciennes en dialectes du Nord du *kiswahili* dans leurs états linguistiques des XVIIIème et XIXème siècles et la prégnance des emprunts arabisants (*Cf* Conservatisme linguistique dans la composition : les dialectes du Nord du kiswahili et la langue arabe). La parenté entre le genre SHAIRI et le genre MSISITIZO se retrouve comme nous l'avons fait en appliquant une analyse métrique formelle. Les lecteurs la percevront cependant également de manière intuitive et de par les explications que Mnyampala apporte dans sa composition inaugurale.

Mais si la tendance conservatrice du corpus classique traverse les siècles à l'échelle du Tanganyika et que l'administration tanzanienne insiste sur sa perpétuation, pourquoi créer et sélectionner officiellement ces formes nouvelles qui ne s'éloignent que très peu des formes classiques ? Quels enjeux politiques – liés à la définition nationale par la poésie – pourrions-nous envisager dans cette micro-rupture formelle au sein de la métrique poétique ?

d. Enjeux politiques des innovations *ex materia*

Quels sont les enjeux politiques de ces types d'innovation *ex materia* qui sont fréquents dans la partie du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala qui a reçu une sélection officielle ? Les compositions basées sur des transformations du genre SHAIRI (MTIRIRIKO, VIDATO et MSISITIZO) et nous le verrons ensuite l'invention du genre NGONJERA ont par ailleurs été reconnues comme nouvelles par les autorités tanzaniennes. Quelle est la signification et l'importance de cette présence du nouveau au sein d'une politique officielle qui privilégie par ailleurs les mètres classiques pour la promotion de la langue de la construction nationale *?* Quelles en sont les conséquences sur la représentation de la nation que peuvent avoir les tanzaniens et leurs dirigeants ?

Conserver les principes et les paramètres classiques est un ancrage dans le long cours historique de la nation swahilophone qui lui procure force et stabilité. Mais c'est aussi une guerre de l'intelligence qui se joue en profondeur, de manière implicite. La nation tanzanienne se dote d'une poésie riche et sophistiquée mais il s'agit également de faire montre, non pas d'une simple capacité d'imitation mais aussi de cette faculté créative qui prend en compte la contrainte de rester dans les normes de la métrique classique. La nationalisation tanzanienne des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie suppose une reproduction des motifs métriques en fonction des principes et des paramètres du corpus classique qui n'est pas nécessairement une reproduction à l'identique. De surcroît, innover en respectant cette contrainte sur la métrique satisfait le besoin symbolique de manifester la liberté retrouvée des Tanzaniens.

En effet, les mètres classiques seuls posent problème. Sont-ils à l'origine l'œuvre des seuls « nobles (*wauungwana*) » au sein du système économique de la traite esclavagiste qui est contemporain de la formation du corpus classique ? Sont-ils le fruit de l'intelligence d'auteurs africains ou viennent-ils d'ailleurs, du Moyen-Orient comme le croyaient des auteurs européens de la période coloniale ? Pour la majorité des poètes d'expression swahilie, la poésie d'expression swahilie trouve son origine dans les chants et les danses africaines (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 25). Il faut donc manifester de manière symbolique cette créativité africaine dans les mètres classiques qui sont conservés officiellement à l'échelle nationale tanzanienne. La nouvelle nation tanzanienne est née libre

et est tournée vers l'avenir. Les mètres classiques sont là pour la renforcer, pas pour l'enfermer dans une histoire et des stéréotypes révolus. Les autorités tanzaniennes de la période socialiste (*Ujamaa*) qui succède immédiatement aux indépendances territoriales du Tanganyika et de Zanzibar, en faisant le choix de la poésie classique d'expression swahilie pour la construction de leur idée nationale ont une lutte idéologique à mener contre des séquelles historiques liées aux stéréotypes associés à cette poésie. Il faut favoriser un type d'écriture poétique, comme c'est le cas d'une partie du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, les MASHAIRI et les NGONJERA, qui opèrent par leur dynamique propre une africanisation de l'expression et de la conception de la métrique. Une écriture poétique qui conserve de manière excellente les éléments favorables à la solidité de la construction nationale que sont les mètres et la langue classique tout en manifestant son indépendance en termes de capacités d'innovation formelle.

D'une part, le système de la traite esclavagiste se fondait sur la distinction entre les « nobles (*waungwana*) » et les « esclaves (*watumwa*) » dans les Cités-États swahilies. Ce sont les poèmes des élites riches et lettrées, ceux des *Wauungwana*, qui nous sont parvenus et la poésie classique, qui a été choisie officiellement par les autorités socialistes, présente de manière paradoxale une tendance réactionnaire sur le plan de l'imaginaire politique (MULOKOZI, M., M., 1974). Sans doute aurait-il été plus facile d'abandonner le système de la métrique classique pour affranchir la nouvelle nation de cette période historique, ce qu'ont fait certains poètes, mais c'est l'autre choix, difficile, de la continuité historique qui a été fait officiellement. La poésie d'expression swahilie est riche et sophistiquée. Elle peut être considérée comme un atout dont il serait plus préjudiciable de se priver que de se débarrasser pour la nouvelle nation swahilophone. Un poète tanzanien de renom, Euphrase Kezilahabi, qui expérimente les vers libres avec l'objectif affiché d'une émancipation africaine des règles de la métrique classique, considérée comme essentiellement inféodée à la métrique de la poésie arabe classique, ne figure pas parmi les membres de l'UKUTA, l'association nationale officielle des poètes d'expression swahilie.

D'autre part, le système colonial, qui remplace l'économie de la traite sous contrôle omanais, a été contemporain de la naissance des différentes théories du racisme scientifique qui entrent en contradiction avec l'existence d'une littérature écrite par des Africains. Ces dernières (mal-)mesurent dans les populations humaines différentes variables et identifient

des races humaines, inégales entre elles et dotées de caractéristiques innées et distinctives, à la fois somatiques et psychologiques (GOULD, S., J., 1997). Sacleux prévient ses lecteurs de l'époque d'une trop grande surprise dans l'introduction de l'*appendice* (SACLEUX, C., 1939 : 1093 *sq*) qui referme son excellent dictionnaire swahili-français sur le texte en édition bilingue d'un des joyaux de la poésie classique d'expression swahilie, l'*Utenzi wa kiyama* « *Utenzi* de la résurrection générale ». Cette langue swahilie dotée d'une littérature et d'une poésie « riche et savante » (SACLEUX, C., 1939 : 1093) paraît comme une anomalie s'agissant, suivant les mots de l'époque, « d'une langue de Nègres » (*idem*). La richesse littéraire de la langue, c'est à dire la richesse intellectuelle des poètes, et la catégorie des « Nègres » ne vont pas de pair et sont même contradictoires ou apparaîssent comme « étrange » (*idem*) quand elles sont présentes ensemble. Ce phénomène est pourtant là, manifeste, de la richesse littéraire de la poésie écrite en une langue africaine par des Africains. Il contredit et contrevient au paradigme scientifique de l'époque où sont dominantes différentes théories des races humaines. L'existence de la poésie d'expression swahilie heurte de front les prédictions de ces déterminismes biologiques quant aux capacités intellectuelles supposées inférieures des populations africaines. Au lieu de partir des faits pour construire les théories, différentes explications vont être générées pour conserver les théories déterministes de l'époque et modifier la perception des faits. C'est le cas de la théorie diffusionniste qui explique l'existence d'une poésie africaine de langue swahilie en en situant l'origine à l'extérieur de l'Afrique. La nouvelle nation tanzanienne, par sa conservation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, doit également réfuter par l'exemple et dépasser ce paradigme du XIXème siècle. Bien qu'obsolète, il a laissé des incertitudes, des humiliations, du ressentiment et parfois des haines dans les mémoires des populations africaines auxquelles il a voulu interdire, du fait de caractéristiques psychobiologiques putatives, la capacité de créer une poésie élaborée et écrite comme la poésie classique d'expression swahilie.

Conserver la métrique classique, c'est la « tanzaniser », montrer qu'elle a toujours été africaine[116] en innovant dans les limites qu'elle impose. Créer en appliquant strictement les règles comme le fait Mnyampala, c'est à la fois percevoir les bénéfices d'une longue tradition poétique en langue africaine, bien implantée et comprise au Tanganyika, et ouvrir, avec l'UKUTA, l'une des voies de la définition nationale à un processus de la création

poétique maîtrisé par des poètes africains. Il y a des formes de résilience dans la décision d'ancrer l'idée nationale à une langue africaine de riche tradition poétique précoloniale et dans ce processus de la créativité *ex materia*. Nous verrons que la création *ex materia* peut être considérée elle-même comme une réappropriation de la composition poétique en *kiswahili* et un retour imaginaire et politique à des modes précoloniaux, africains, de créativité artistique.

Les Cités-États swahilies s'égrenaient sur plus de deux milliers de kilomètres de côte, dont une grande partie du littoral tanzanien. Le *kiswahili* est bien tanzanien depuis des siècles (MASSAMBA, D., P., B., 2002 : pp 246-261). C'est une partie réduite du corpus poétique qui a franchi les siècles, le corpus en dialectes du Nord du *kiswahili,* mais les origines des poèmes s'ancrent dans les sociétés africaines qui les ont vu naître. Ils proviennent des chants et des danses africaines comme nous l'avons rappelé (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 25).

Mathias E. Mnyampala l'écrit lui-même des poésies dans sa composition inaugurale du style MTIRIRIKO qu'il a pourtant inventé :

« *Yaliimbwa na mababu, hao waliokuweko »*

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 2)

« Elles furent chantées par les ancêtres, ceux qui furent ici »

La nation fondée sur la métrique classique est puissante, bien enracinée en dépit de sa toute nouveauté et en même temps est animée, à nouveau, par une pulsion de vie africaine qui se distingue dans ses techniques de compositions. Elles partent du pré-existant, le recyclent, le transforment et, de là, sont aptes à faire face au cours sans cesse changeant du monde. Cette façon d'écrire des poèmes pourrait être comprise, tout comme la genèse de la nouvelle nation swahilophone, comme une tentative réussie de redevenir soi dans les modes créatifs après une longue période d'aliénation coloniale. L'abolition des stéréotypes d'hier par des processus créatifs *ex materia* permet de concevoir la nation, non pas comme une essence mais comme un processus en devenir fondé sur le *kiswahili,* la métrique classique et ses transformations conservatrices des règles pré-existantes. Ce, en toute conformité avec les décisions politiques et l'idéologie officielle qui s'expriment dans les objectifs de l'UKUTA, l'association nationale des poètes, quant à la conservation de la

métrique classique et au développement de la langue de la nation par la poésie et le théâtre. L'entrée du théâtre dans une nouvelle synthèse poétique de Mathias E. Mnyampala va être à l'origine de l'invention du genre NGONJERA.

e. NGONJERA « palabres » : création d'un genre poétique composite

Les poèmes de genre NGONJERA sont publiés peu de temps après la disparition, le 8 juin 1969, de Mathias E. Mnyampala, en 1970 et 1971 (MNYAMPALA, M., E., 1970 *et* 1971). Ce genre nouveau de composition poétique est émis depuis l'UKUTA, l'association nationale officielle des poètes qui est en charge de la promotion et de l'aménagement de la langue de la construction nationale, c'est à dire le *kiswahili.* Du vivant de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 1-2) puis à titre posthume le genre NGONJERA sera systématiquement inclus au rang des justifications officielles des promotions de l'auteur en tant « qu'artiste national (*Msanii wa Taifa*) » et que grand serviteur de l'État tanzanien et de sa construction nationale, honoré par la remise en 1994 de la médaille de la République Unie de Tanzanie. Mais en quoi ce genre NGONJERA, qui est considéré comme une « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » par le politique (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 1), est-il si utile et significatif quant à la construction de la nouvelle nation tanzanienne ?

Notre approche, loin d'exclure de son champ de recherche les thématiques abordées par les poèmes, s'attache à décrire de manière formelle la métrique et la structure dialogique des compositions poétiques. C'est de cette manière que nous allons envisager la question d'une analogie ou d'une affinité entre les résultats de l'analyse formelle du genre NGONJERA et la définition de la notion nationale appliquée à la Tanzanie.

Le premier constat qui ressort de l'analyse formelle, métrique et dialogique, est celui de la ressemblance parfaite des poèmes du nouveau genre NGONJERA et des palabres poétiques (*MALUMBANO YA USHAIRI*) des poètes d'expression swahilie (*Cf* Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). L'UKUTA se montre fidèle à son objectif de « conserver (*kuhifadhi*) » la poésie classique. Comme les palabres poétiques les poèmes de genre NGONJERA du livre I (MNYAMPALA, M., E., 1970) sont des palabres en vers structurés dans le genre SHAIRI classique. La strophe/*ubeti* présente le modèle que nous

avons rencontré de manière si fréquente dans l'ensemble de nos descriptions de la métrique du corpus de Mathias E. Mnyampala, à savoir un quatrain de vers à hémistiches octosyllabiques.

Le nom du genre NGONJERA provient par ailleurs de la langue maternelle de l'auteur, le *cigogo,* où il désigne les palabres par leur dimension agonistique de controverse, de polémique (*Cf* Définitions du nominal '*ngonjera'*). C'est exactement le même cas pour le nominal swahili *malumbano* qui se fonde sur une dérivation de la racine verbale *–lumb-* signifiant : *« sema kwa nia ya kumteta mtu au kugombana naye »* (MDEE *et al,* 2009 : 249) soit « parler avec l'intention de s'opposer à une personne ou de se quereller avec elle ». Et le *Kamusi Kamili* « dictionnaire complet » du *kiswahili* de proposer une articulation entre cette dimension agonistique et le processus des palabres dans sa définition de l'entrée *malumbano : « majadiliano yanayoambatana na maswali na majibu na kutawaliwa na hoja zenye kupingana baina ya washiriki »* (MDEE *et al,* 2009 : 261), « débats s'accompagnant de questions et de réponses qui sont dominés par des sujets conflictuels entre les participants ». Il n'y a pas de synonymes parfaits mais les nominaux *malumbano (kiswahili)* et *ngonjera (cigogo)* font référence de manière quasiment identique au même processus des palabres avec la même connotation polémique. Ainsi, il n'y a pas de nécessité d'emprunter un mot au *cigogo* pour désigner les palabres car le *kiswahili* dispose déjà d'un terme adéquat. Alors pourquoi l'avoir fait quand il s'agit de donner un nom à un nouveau genre de la poésie d'expression swahilie qui partage certaines caractéristiques avec l'institution poétique des palabres ?

C'est que justement, bien que le genre NGONJERA tire l'intégralité de ses caractéristiques métriques du genre SHAIRI classique appliqué à des palabres en vers, le genre NGONJERA manifeste des innovations. Donner un nouveau nom c'est manifester cette nouveauté dont Mnyampala est à l'origine. De manière symbolique, l'auteur choisit un mot venu de sa langue maternelle, le *cigogo.* Nous nous souvenons de la conception de la construction nationale qu'à Mnyampala et qu'il a exprimée dans sa biographie historique d'un puissant chef traditionnel *gogo* de la région de Dodoma impliqué dans la lutte anticoloniale, le *Mtemi* Mazengo wa Mvumi wa Dodoma :

« Nyumba imara ilijengwa juu ya msingi uliofanywa imara na mafundi hodari na mahiri. Ndivyo vivyo hivyo taifa haliwezi kuundika ikiwa hakuna makabila. Makabila ya nchi ndio msingi wa taifa. » (MNYAMPALA, M., E., mmd1)

« Une maison solide est construite sur une fondation qui a été affermie par d'habiles et ingénieux artisans. Ainsi, il en va exactement de même d'une nation qui ne peut être fondée en l'absence des tribus. <u>Les tribus du pays sont la fondation de la nation</u> [c'est moi qui souligne NDT]. »

Le nominal *ngonjera (cigogo)* désigne les palabres comme le nominal *malumbano (kiswahili).* En le faisant passer dans la langue swahilie pour désigner un genre poétique qui défend la construction nationale, Mathias E. Mnyampala applique une définition composite de la nation qui est un assemblage de « tribus (*makabila*) ».

C'est à dire une synthèse où les différents composants du mélange ne perdent pas leur identité propre, à la manière d'un collage ou d'une juxtaposition d'éléments hétérogènes. Mais tous les Tanzaniens vont utiliser des formes linguistiques et poétiques très ancrées dans la culture swahilie. C'est une force sur le plan politique qui s'appuie sur un capital littéraire et intellectuel préexistant.

De manière paradoxale, la tradition classique swahilie en étant portée au niveau national par Mnyampala et l'UKUTA – comme élément constitutif principal des NGONJERA – est le vecteur principal de la modernité politique tanzanienne. Elle passe par une synthèse conservatrice qui ne désorientera pas les Tanzaniens dans leurs traditions et cultures[117] propres tout en permettant à la nouveauté politique constituée par l'unification nationale des territoires tanzaniens et le socialisme *(Ujamaa)* d'advenir. Nommer les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* classiques des poètes d'expression swahilie par un nom tiré d'une langue régionale c'est rendre manifeste la participation des groupes ethniques tanzaniens à la synthèse nationale aux yeux des membres de ces groupes ethniques-mêmes. Ce passage qui a pour point de départ la région de l'Ugogo devient symbolique des passages qui pourraient être effectués depuis les autres régions tanzaniennes, nombreuses, qui connaissent l'institution des palabres et la désignent avec leurs propres langues. En désignant par un emprunt au *cigogo* une institution sociale, celle des palabres, connue de nombreuses sociétés du pays, le remplacement du nom swahili *malumbano* par le nominal

ngonjera devenu swahili permet aux Tanzaniens de se reconnaître dans la langue nationale. C'est une condition de la solidité de la grande traduction nationale par le *kiswahili* que de laisser ouverte la voie d'une interprétation régionale . Elle est particulièrement bien remplie par le choix de régionaliser le nom des palabres dans le *kiswahili sanifu* (standard). Nous avons vu que Mwangomango, lorsqu'il explore la question de la signification du nominal *ngonjera* retrouve le nom des palabres « *Ikilumba* » de la région de Mbeya (sa région natale ?) et les « *malumbano* » de la tradition poétique swahilie classique de l'époque de Muyaka (MWANGOMANGO, TSY, 1971). C'est à dire que le dispositif d'intégration nationale des régions a un potentiel lorsqu'il est symbolisé par un nom régional, *ngonjera,* en remplacement du nom swahili des « palabres » car il dessine en filigrane une carte de la Tanzanie où ces « palabres » existent. Nous voyons également que le politique, loin d'écraser les régions sous un rouleau compresseur swahilophone qui aurait pour but d'assurer une uniformisation nationale fait preuve d'ouverture symbolique en sélectionnant un nouveau genre poétique qui intégre un mot du *cigogo* de la région de Dodoma à la langue de la nation qui disposait de son propre terme.

Donner un nouveau nom au genre NGONJERA fondé, sur le plan des textes et de leur analyse formelle, sur les *malumbano ya ushairi* ou palabres poétiques indique également que Mathias E. Mnyampala va opérer d'autres transformations d'avec le genre classique. Il n'y a pas de création *ex nihilo* chez Mnyampala mais des mélanges dont nous allons étudier en détail la structure et leurs relations avec leurs composants de départ. Attention, supposer des composants de départ n'est pas supposer des composants purs. Les composants de départ – prenons pour exemple l'institution *gogo* du *ngonjera* ou la métrique traditionnelle des Swahilis – sont des états historiques résultant de dynamiques sociales. Ils n'ont pas existé de tout temps et en tout lieu et ils ont pu être eux-mêmes le fruit de mélanges à un moment antérieur. C'est le fait de prendre en considération un état à un moment donné qui pourrait donner une impression de figement dans notre méthode d'analyse qui se veut prendre en compte la dimension intégrative et composite dans la pensée nationale et la métrique des œuvres poétiques de Mathias E. Mnyampala. Nous préférons parler « d'intégration » et non de « métissage », de « transformations, conservations et compositions » et non « d'hybridation » car nous traitons d'objets culturels et non d'objets biologiques. Même utilisés comme des métaphores, les termes d'origine biologique

véhiculent avec eux des logiques propres : évolution, croisements génomiques, sélection naturelle que l'auteur de cette thèse sait ne pas être à l'œuvre dans les objets culturels qui sont d'une nature tout autre. À savoir ici des œuvres littéraires ouvertes au mélange, à l'innovation sur la base du pré-existant et avec un respect de la règle qui résulte en une forme ouverte de conservatisme chez Mathias E. Mnyampala. Cette façon toute particulière d'intégrer différents éléments des cultures de Tanzanie, de produire du neuf dans le respect des traditions et de manière douce, acceptable par le plus grand nombre sera peut être une autre raison du choix fait par les dirigeants socialistes de l'époque de porter l'œuvre de Mnyampala au niveau national.

Les poèmes de genres NGONJERA de l'UKUTA partagent avec les palabres comme institution sociale des *Wanyaugogo* de Dodoma et les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* en vers de genre SHAIRI, les trois dimensions caractéristiques du processus des palabres. la dimension agonistique qui fait que c'est un conflit ou une opposition qui va générer et entretenir les mouvement des palabres. La dimension procédurale qui est le fait que bien qu'étant dans une situation d'opposition, les participants des palabres progressent ensemble. La dimension télique qui est la finalité et le but des palabres, à savoir obtenir une solution consensuelle comme dénouement aux palabres et la restauration de l'harmonie du groupe en une réconciliation.

Comme poésie officielle mise au service de la construction et de la définition de la notion nationale, les poèmes de genre NGONJERA ancrent la nation dans le déroulement des palabres qui sont un processus de négociation et de résolution des conflits. Bidima parle d'une « juridiction de la parole » lorsqu'il s'agit de l'institution traditionnelle étudiée de manière générale à l'échelle du continent africain (BIDIMA, J.-G., 1997). Les palabres poétiques que reconstruit et met en scène Mnyampala dans sa reconstruction des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., *c.*1965) sont aussi une négociation collective des poètes en conflit au sujet de l'interprétation morale de la composition *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi qui les a déclenchés (*Cf* Structure dialogique formelle des palabres poétiques (malumbano ya ushairi)). C'est dans ce livret imprimé et devenu rare, que se laisse entrapercevoir pour la première fois l'articulation entre l'institution des palabres en vers et la construction nationale. Mnyampala, l'association des poètes tanzaniens qui fait paraître le livret et va

devenir l'UKUTA ont un triple objectif politique : développer le *kiswahili*, construire la nation par la langue et la poésie et promouvoir le socialisme *(Ujamaa).* Les palabres en vers qui opposent au sujet d'un conflit privé les plus grands poètes d'expression swahilie tanzaniens de l'époque vont être utilisés comme la démonstration de l'unité nationale par la poésie et par le *kiswahili.*

Ces palabres en vers classiques sont un processus qui peut être mis au service d'une exemplification de la construction nationale. Le *kiswahili* qui est la langue dans laquelle s'oppose les poètes issus de différentes régions de Tanzanie, peut, à condition de respecter les règles connues de nombreuses sociétés africaines du déroulement des palabres, à condition de respecter le code d'éthique des poètes, être au fondement de l'union nationale.

Les palabres sont un processus collectif qui se fonde sur le conflit et progresse par une sorte de pari fait sur l'autre et son jugement vers une unification du groupe et un consensus fondé sur l'évolution du conflit, c'est à dire un dissensus. Les poèmes de genre NGONJERA présentent la nation tanzanienne d'une manière compréhensible par de nombreux Tanzaniens comme un dissensus qui aurait été le fruit des palabres nationales . Le *kiswahili* n'est pas une langue arrogante et s'est ouvert à un nom régional, le nominal *ngonjera (cigogo)* pour désigner le processus qui conduit à la synthèse nationale. Ces palabres s'assurent aussi d'un enracinement culturel et littéraire sur la longue durée en reprenant de manière strictement conforme dans le livre I (MNYAMPALA, M., E., 1970) la structure métrique des palabres poétiques des poètes d'expression swahilie (*Cf* Agencement et structure métrique des poèmes composant les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*)).

L'analogie entre les palabres réels et les palabres artificiels est poussée au point où les poèmes de genre NGONJERA présentent des structures dialogiques équivalentes à celles de dialogues didactiques, polémiques et dialectiques (*Cf* Description formelle des Ngonjera de l'UKUTA du premier livre (1970)). Pourtant une différence essentielle sépare les palabres réels de ces palabres artificiels ou *ngonjera* qui proposent aux lecteurs de les conduire à la synthèse nationale. Les palabres réels s'échangent entre des personnes tandis que les palabres artificiels s'échangent entre des personnages dans le livre I des poèmes de genre NGONJERA. Mathias E. Mnyampala poursuit son travail de composition et intégre dans la

structure des palabres en vers des noms de personnages et des didascalies à la manière des textes des dialogues du théâtre[118] européen. Par là, il remplace des personnes par des personnages de fiction dont il est le créateur, avec les conséquences politiques que nous allons voir ci-après. Nous ne sommes plus dans le cas des palabres mais de leur reproduction par la création d'une polyphonie entre personnages qui s'opposent de manière fictive. Mnyampala applique l'objectif politique lié à la construction nationale qui est celui de la promotion du socialisme (*Ujamaa*) et de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967). Il se conforme également à la volonté de promotion de la langue nationale par la poésie classique mais aussi par le théâtre qu'annonce le programme de l'UKUTA dans les cartes de ses membres. Il opére *de facto* une synthèse de ces deux directions de la promotion du *kiswahili* en inventant un théâtre en vers classiques fondé sur le genre SHAIRI.

La culture de la nation est composite et la solidité de la tradition poétique classique lui permet d'intégrer des apports culturels étrangers comme le théâtre. Il s'agit aussi de produire un formidable outil de propagande. Les poèmes de genre NGONJERA sont écrits à destination des écoles tanzaniennes et ils diffusent pour certains l'idéologie officielle de la direction socialiste du pays. À la facilitation de la mémorisation du programme politique qu'autorisent les formes versifiées des poèmes, s'ajoute une dimension d'implication personnelle des écoliers qui sont invités à jouer comme des acteurs les dialogues de ces poèmes de genre NGONJERA. Nous imaginons l'effet didactique et persuasif de la représentation dans une école d'un poème comme *Hawa ndio watu gani ?* « ceux-ci sont quels gens ? » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : pp 49-51) chez les écoliers qui recevront la grille d'analyse politique de la lutte des classes en jouant les personnages du capitaliste (*bepari*), du grand bourgeois (*bwanyenye*) et du grand propriétaire terrien (*kabaila*) (*Cf* Le ngonjera didactique implicite).

La construction raisonnée et volontaire des poèmes du genre NGONJERA comme outil de propagande est reconnue par Mathias E. Mnyampala qui en a fait l'une des manifestations de son engagement patriotique. Les autorités politiques qui lui décernent des distinctions à titre posthume, de la promotion au rang d'artiste national en 1987 à la médaille de la République Unie de Tanzanie en 1994, reconnaissent toute cette formidable efficacité du genre NGONJERA au service de la construction nationale par la diffusion du *kiswahili* poétique. Le prix à payer en est la mort de l'esprit des palabres. En tant que négociation

collective et contradictoire les palabres ne peuvent s'exercer qu'entre des personnes réelles. Aussi le dissensus final qui unifie les protagonistes dans une solution fondée sur l'expression et la reconnaissance du conflit comme fondement politique n'est pas donné au départ mais c'est le résultat, non-garanti, d'un processus. Dans les palabres artificiels ou *ngonjera* de l'UKUTA, le résultat est connu à l'avance. Il s'agit du texte de la déclaration d'Arusha qui est à la fois le discours fondateur et programmatique du socialisme tanzanien (*Ujamaa*). Mais la forme des palabres est respectée à la lettre dans les poèmes de genre NGONJERA du livre I. Mathias E. Mnyampala conserve le genre SHAIRI classique comme forme métrique des strophes/*beti* des répliques et entretient la fiction d'un dialogue agonistique entre les personnages suivant les types didactique, polémique et dialectique. Le poète joue sur tout les tons de l'imitation des palabres réels afin de renforcer la puissance persuasive de ses créations (*Cf* Description formelle des Ngonjera de l'UKUTA du premier livre (1970)). Par un effet de superposition qui permet une interprétation de ces palabres artificiels comme des palabres réels, leur fonction didactique est efficace et puissante. Les autres formes dialogiques que reproduit Mnyampala, les palabres polémiques et dialectiques, peuvent également être mises au service de l'éducation des masses car elles ne sont que la reproduction de la forme des palabres mais le résultat de la négociation reste fixé à l'avance (*Cf* Les *ngonjera (kiswahili)* et l'éducation populaire). La nouvelle nation se construit en entretenant l'illusion d'une négociation collective par des palabres composites recouvrant et intégrant différentes réalités sociales et culturelles qui préfigurent de manière sélective une synthèse nationale. Cette synthèse prend en compte à la fois l'histoire et les cultures : les formes littéraires de la culture swahilie, la culture juridique gogo comme indice de l'intégration des autres groupes ethniques et des apports artistiques européens.

f. La déclaration d’Arusha et la forme minimale des palabres

Le dernier composant du mélange inventé par Mathias E. Mnyampala que sont les *ngonjera* est le texte de la déclaration d’Arusha (TANU, 1967). Dans le livre II des *Ngonjera* de l’UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) il va apparaître de manière si dominante qu’il conduit à l’effacement des autres éléments ou à leur transformation. Mnyampala adapte le texte et reprend littéralement les titres et l’organisation de la déclaration d’Arusha comme base de son deuxième livre. Sur le plan de l’imitation des dialogues des palabres que sont les poèmes de genre NGONJERA nous voyons qu’il devient impossible de procéder de la sorte. Le discours qui alimente les palabres du deuxième livre est un monologue et l’auteur ne peut reproduire la pluralité, même artificielle, des voix des personnages qui animaient les *ngonjera* du livre I.

De fait, il n’y a plus ni personnes, ni personnages dans ces *ngonjera* (*Cf* Dépersonnalisation des palabres dans les ngonjera du deuxième livre (1971)). La structure minimale des palabres est conservée en une segmentation arbitraire du monologue, ajoutée à la segmentation tirée des titres de la déclaration d’Arusha. Des parties successives sont isolées et identifiées par des lettres majuscules suivant l’ordre alphabétique. La voix unique d’une grande personnalité, celle du président Julius K. Nyerere qui prononce la déclaration d’Arusha en 1967, remplace dans une adaptation en vers les voix des protagonistes réels ou factices des palabres en vers précédents. Chaque élève pourra se l’approprier sous une forme versifiée en jouant une réplique identifiée par une lettre qu’il aura apprise par cœur et récitera avec ses camarades. Il y a bien eu des négociations à Arusha au sein du comité exécutif national de la TANU entre le 26 janvier 1967 et le 29 janvier 1967 qui ont conduit au texte de la déclaration (TANU, 1967). Mais il nous apparaît clair que la notion de palabres est vide de sens dans les conditions du monologue où elle est appliquée dans ce deuxième livre de *ngonjera.*

Saisissant l’occasion de l’irruption d’une modernité politique en Tanzanie qui se traduit dans ces « palabres » du livre II (MNYAMPALA, M., E., 1971), Mnyampala va accentuer le décrochage d’avec les palabres classiques en apportant une transformation d’un paramètre classique. Son processus créatif demeure fondé *ex materia* sur le genre classique SHAIRI. C’est le paramètre de la longueur syllabique des vers et des hémistiches qui est modifié. De

quatrains de vers à hémistiches octosyllabiques nous passons à des vers plus longs, de vingt syllabes, divisés en hémistiches décasyllabiques. L'auteur manifeste une forme de liberté de sa création artistique à l'endroit où son texte est le plus contraint sur le plan politique. Un processus de construction nationale ne se réalise que rarement sans un certain degré de violence et d'embrigadement. De manière remarquable, c'est également dans l'expression qui nous apparaît potentiellement autoritaire de sa conception de la construction nationale dans le poème intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » que le président Julius K. Nyerere s'affranchit sans les abandonner des règles de la métrique classique et crée, comme Mathias E. Mnyampala de manière *ex materia,* un genre néo-UTENZI sur la base de transformations métriques opérées sur le genre classique UTENZI. Deuxième innovation d'avec la métrique classique, que partage le poème de Nyerere avec d'autres rédigés par des membres de l'UKUTA, il y a la présence d'une rime double. C'est à dire que des hémistiches entrent dans un rapport d'homophonie intégrale sur leurs deux dernières syllabes. Cette rime double porte précisément sur les deux nominaux, *abiria* « le passager » et *baharia* « le marin », qui permettent à Julius K. Nyerere de construire l'opposition entre capitalisme et socialisme. Sur le navire national, et à la différence du système capitaliste, chaque passager est aussi un marin.

Nous ne pouvons ici que proposer une interprétation de ces phénomènes concordants. Mais il nous apparaît que les poètes ne cessent de faire le rappel politique de la liberté retrouvée – de manière formelle, par des innovations fondées *ex materia* sur les règles de la métrique classique – lorsque le sens et le fond de leur message va dans le sens inverse. Celui d'une restriction apportée à cette liberté pour les besoins de la cause nationale. La liberté de parole, la liberté d'exprimer une opposition politique, qui accompagnent normalement le processus des palabres doivent ici trouver un cadre qui est celui d'une délicate construction nationale. Reste la forme métrique des poèmes pour exprimer la créativité individuelle sur la base des transformations de la métrique classique qui, elle aussi, constitue un cadre imposé, national et officiel.

3. Création *ex materia* et politique d'africanisation de la culture nationale

La création *ex materia,* comme une expression formelle de la liberté créative des poètes d'expression swahilie, suivant les contraintes politiques et métriques que nous venons d'envisager, assure également une fonction d'africanisation des modes de composition. Elle n'entre pas dans la dichotomie esthétique entre classiques et modernes. Car elle participe de ces deux pôles simultanément en prenant les règles classiques de la métrique de la poésie swahilie du XIXème siècle comme la base de transformations éventuelles. Ces transformations *ex materia* ne conduisent pas à des mètres en rupture esthétique avec les mètres anciens. Aussi les poètes ont le libre choix d'appliquer les règles classiques de manière strictement conforme et conservatrice de la langue dans son état linguistique ancien. La création *ex materia* constitue dans les années 1960 en Tanzanie une troisième voie de la composition poétique qui nous semble en manifester l'appropriation nationale. Ce mode de composition est présent dans différents arts, à différentes époques et n'est pas exclusivement africain dans sa répartition géographique. Nous le retrouvons dans les collages du début du XXème siècle de Georges Braque et de Pablo Picasso, qui avaient découvert à Paris l'art africain. Les *ready-made* de Marcel Duchamp pourraient aussi être considérés comme une forme minimale de création *ex materia.* L'objet est déjà là et ne subit aucune transformation matérielle. L'artiste intervient pour le choisir, lui donner une autre signification et le connecter avec l'institution muséale ou des galeries d'art. L'œuvre de 1917 intitulée *Fontaine* et ses reproductions agréées par Duchamp résultent d'une certaine manière d'une démarche artitistique analogue à celle de Mathias E. Mnyampala lorsqu'il choisit de reconstituer les palabres poétiques *(malumbano ya ushairi)* qui ont opposé les poètes d'expression swahilie. Comme Marcel Duchamp, Mathias E. Mnyampala trouve son objet déjà là et ne modifie pas la forme ou le contenu des poèmes de genre SHAIRI classique qui constituent le fil des palabres. Mais il les sélectionne et en change le contexte et le statut. La dispute privée qui anime les palabres en vers est exprimée au fur et à mesure de la publication dans des journaux des poèmes au sujet d'un scandale judiciaire et de son écho dans la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Mathias E. Mnyampala la présente dans un livret imprimé et publié par l'association[119] des poètes d'expression swahilie de Tanzanie (*Chama cha Washairi wa Kiswahili Tanzania*) comme des palabres nationaux qui démontrent le succès de la marche vers l'unité nationale. Un objet pré-existant, une

séquence de poèmes classiques d'expression swahilie en dialogue les uns à la suite des autres, est repris tel quel et projeté à l'échelle nationale avec le statut d'une démonstration de l'unité nationale par la poésie classique de genre SHAIRI. D'autres exemples de création *ex materia* dans l'art occidental existent, la liste n'est pas exhaustive et elle comprend également des périodes plus anciennes. L'époque médiévale connait aussi ces phénomènes de par la circulation, la recopie et l'enrichissement des textes par des processus créatifs qui de fait travaillent sur la base des textes pré-existants, les transforment dans la continuité. Le développement entre 1170 et 1250 du cycle de poèmes du *Roman de Renart* en est un exemple où le résultat de nombreux ajouts et réécritures *ex materia* est un « recueil, incohérent et chaotique[120] ». Ce cycle ne tire son unité que du développement d'un noyau intial de textes par la création *ex materia*.

C'est le risque couru par un trop grand éclectisme et l'absence d'une direction sélective. Dans la Tanzanie socialiste du milieu des années 1960, l'UKUTA sera là pour définir les limites de la création *ex materia* et contrôler l'orientation idéologique des poèmes. Les pratiques du collage, du *ready-made* comme les modes d'écriture médiévaux du *Roman de Renart,* trouvent un écho et une ressemblance – de par leurs capacités d'intégration et de transformation, matérielle et/ou symbolique des éléments matériels ou immatériels pré-existants – avec des techniques artistiques traditionnelles d'Afrique de l'Est, sans qu'il soit nécessaire de supposer une analogie et une parenté autre que formelle. Mais que signifie alors une « africanisation » de la définition artistique nationale dans ce contexte où il nous semble clair que la création *ex materia* n'est pas un trait distinctif de l'africanité en art ?

La création *ex materia* en Tanzanie n'est pas non plus un déterminisme culturel de l'expression artistique. Des artistes, des écrivains, des poètes tanzaniens d'expression swahilie ne suivront évidemment pas ce mode de composition. En 1971, l'œuvre de propagande du deuxième livre des *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1971) déploie son adaptation du texte de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) en vers de genre SHAIRI dans un nouveau courant syllabique des quatrains à hémistiches décasyllabiques composé *ex materia* sur la base d'une transformation du courant classique octosyllabique. Elle est reconnue officiellement. Cette même année, Euphrase Kezilahabi fait paraître un roman intitulé *Rosa Mistika* (KEZILAHABI, E., 1971) sur les presses de l'EALB, l'ancien bureau colonial de littérature est-africaine. L'auteur qui refuse la versification

classique comme un stigmate de la colonisation arabe de la littérature swahilie (MULOKOZI, M., M., 1974) écrit un livre où la dégradation et la destruction progressives de la vie d'une jeune femme, sous l'effet de la pression négative de l'environnement social, montre déjà certains fléaux de l'époque comme l'alcoolisme, la corruption, la misère économique et morale et la prostitution. Ce qui nous mènera au suicide de Rosa et sa comparution, en compagnie de son père alcoolique et violent Zakaria, également décédé dans des circonstances tragiques et brutales, devant « Dieu (*Mungu*) » qui parle le *kiswahili* et le latin à la manière des missionnaires chrétiens. Cette dernière partie du roman est écrite comme un dialogue de théâtre. Ce qui en fait une œuvre composite comme les *ngonjera,* mais contrairement à ces derniers, *Rosa Mistika* n'assure pas une synthèse du roman et du théâtre mais un passage séquentiel d'un genre littéraire à l'autre. Les *ngonjera* synthétisent le genre littéraire de la poésie classique sur la base du mètre du genre SHAIRI, transformé ou non, et celui du théâtre. La création *ex materia* est ouverte à l'irruption de la nouveauté, elle rassemble et permet aussi de ne pas couper les racines de la poésie d'expression swahilie classique. Avec le roman de Kezilahabi, nous sommes loin de l'idéologie officielle et des objectifs de l'association nationale des poètes, l'UKUTA, qui promeuvent la métrique classique, ses transformations selon une allure *bantu* et la déclaration d'Arusha. Ce roman irait plutôt dans le sens d'une déstructuration nationale, de par son récit, de par l'absence de mètre. Mais il nous indique que la création *ex materia* n'est pas l'horizon artistique prédéterminé culturellement de tout auteur tanzanien. Il va s'agir d'une direction volontaire et de la construction d'une opposition symbolique entre culture nationale et culture coloniale.

L'africanisation est une attitude politique. Les modes de créations *ex materia* rejoignent des pratiques artistiques traditionnelles qui vont pouvoir être opposées à la culture occidentale comme des symboles de l'anticolonialisme et de l'indépendance. Comme les différentes couleurs d'un drapeau n'appartiennent pas à une nation particulière mais sont significatives dans l'assemblage officiel qui en est fait et dans le rattachement de chacune de ses couleurs à une caractéristique nationale, les processus créatifs *ex materia* en poésie peuvent être sélectionnés dans la poésie officielle et rattachés à ces pratiques artistiques traditionnelles tanzaniennes. Dans cette construction symbolique, bien que nous avons vu que la culture occidentale connait la création *ex materia,* cette dernière est perçue au travers du prisme

colonial dont le système politique autoritaire est représenté comme un vecteur d'une attitude académique en art. À l'autoritarisme du développement colonial du Tanganyika et du développement du premier espace swahilophone tanganyikais correspond une normativité artistique classique. La création *ex materia* permet de dépasser le classicisme colonial dans le passage des mètres anciens de la poésie swahilie sans avoir à payer le prix d'un abandon de ces mètres et de l'expression d'une modernité représentée également comme occidentale. La nationalisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie représente la conservation et les transformations *ex materia* de ces mètres comme une restauration identitaire et une désaliénation. Ces processus créatifs *ex materia* en poésie sont opposés à l'académisme colonial parce qu'ils rejoignent des pratiques bien identifiées dans la région dans le domaine de la sculpture et des scarifications rituelles de la peau (EWEL, M. et al, 2001 : pp 29-42). C'est à dire à des arts rituels africains dont les modes de création *ex materia* vont se retrouver en poésie à partir des années 1960. Ces modes viendront à l'appui de la composition d'une poésie stable, enracinée et en même temps souple sur le plan de la métrique formelle et capable d'accompagner la modernité politique. En particulier dans des poèmes de Mathias E. Mnyampala et d'autres poètes en lien avec l'UKUTA comme le président Julius K. Nyerere (*vide supra*). C'est une façon forte formellement de dépasser la conception classique des passeurs coloniaux des textes et de symboliser une réappropriation culturelle. Cette attitude d'africanisation de la composition poétique par des processus créatifs *ex materia* est encouragée par l'association officielle des poètes tanzaniens, l'UKUTA.

Elle nous indiquerait un contexte d'interprétation de cette partie de la définition du premier objectif de l'UKUTA :

« Kuhifadhi na kustawisha lugha	Conserver et faire prospérer la langue
ya Kiswahili fasaha na Ushairi wake.	swahilie littéraire et sa Poésie.
Kukuza Kiswahili	Faire grandir le *kiswahili*
kwa mwendo wa Kibantu [...]	selon une allure *bantu* [...] »

La difficulté d'interprétation de ces phrases ne réside pas dans l'apparent paradoxe entre le fait de « conserver *(kuhifadhi)* » la langue swahilie littéraire et la poésie d'expression swahilie et de la « faire grandir *(kukuza)* » en même temps. Nous avons vu que la création *ex materia* permet justement d'envisager une innovation poétique fondée sur les règles pré-existantes et leurs transformations éventuelles, productrice de compositions qui continuent de respecter ces règles du fait de cette relation formelle. La conservation et l'innovation, le développement de formes nouvelles de la métrique ne sont pas antinomiques dans ces conditions. C'est la direction dans laquelle la poésie d'expression swahilie est incitée officiellement à se développer qui nous est d'une interprétation délicate. Le nominal *bantu* désigne une famille de langues. De ce fait, le caractère *bantu* d'une chose n'a pas d'autre sens que linguistique[121] et il est difficile de percevoir la façon dont une poésie peut-être *bantu* en dehors de son caractère swahilophone. Au nombre de quatre-cents environ, ces langues, parmi lesquelles figure le *kiswahili,* se répartissent au Sud d'une ligne qui va du Nord-Ouest du Cameroun au Sud de la Somalie suivant leurs frontières actuelles (ALEXANDRE, P., 1981a : pp 351-397).

Le développement de la poésie « selon une allure *bantu* » pourrait donc signifier que la poésie swahilie, comme la famille des langues *bantu,* va être le trait d'union entre des groupes ethniques qui ne sont unifiés que par cette famille des langues *bantu*.

La majorité des Tanzaniens a une langue *bantu* pour langue maternelle. La direction du développement poétique national en langue swahilie se situerait donc dans un affichage symbolique de l'unité et de l'intégration des cultures artistiques de ces différents groupes ethnolinguistiques. La question des processus créatifs *ex materia* en métrique permet peut-être d'envisager comment est réalisé cet objectif de développement de la poésie swahilie selon une allure *bantu*. Si les processus créatifs *ex materia* sont conçus comme une caractéristique répandue et partagée dans un nombre important de pratiques artistiques traditionnelles des différents groupes ethniques du pays, dont la plupart ont une langue *bantu,* ils permettent alors de marquer symboliquement, dans la transformation de la structure-même des mètres, une africanisation des processus créatifs.

Comme la projection du nominal *ngonjera (cigogo)* dans le lexique de la langue nationale était un signe de la possibilité d'une interprétation régionale de l'institution nationale des

palabres ou *ngonjera* de l'UKUTA, la manifestation d'un processus créatif *ex materia* dans la poésie swahilie serait le signe d'une allure conçue comme « *bantu* » dans la métrique formelle, ses transformations et ses conservatismes. Elle permet aux Tanzaniens de se reconnaître dans la poésie de la langue nationale. Non pas dans la langue mais dans des processus créatifs dont ils ont pu avoir l'expérience dans les arts rituels ou traditionnels de leur propres groupes ethniques et les transformations éventuelles de leurs manifestations. Les processus de création *ex materia* peuvent être *bantu,* non pas au sens strict car ce mot ne convient proprement qu'à des désignations linguistiques, mais comme un lien et un trait culturel partagé entre les pratiques artistiques traditionnelles des populations de langue *bantu* de la nouvelle nation tanzanienne.

C'est l'image de l'unité[122] et de l'unification d'une population africaine en dépit de l'extraordinaire hétérogénéité ethnolinguistique du pays et de l'absence d'un sentiment national commun avant la création du Tanganyika puis de la Tanzanie après l'union avec Zanzibar.

D'une certaine manière, l'adjectif *bantu* peut aussi être compris dans la qualification d'une affirmation et de l'invention d'une culture nationale, générale, par opposition à la culture coloniale. C'est une expulsion de l'anglais et de formes d'impérialisme culturel qu'exprime Mathias E. Mnyampala dans son introduction au deuxième livre des *ngonjera* dans un courant syllabique nouveau du genre SHAIRI. Mathias E. Mnyampala lie la définition de la culture africaine nationale et l'idéologie socialiste dans sa présentation du poème qu'il nomme « *Ushairi* [...] *wa Azimio la Arusha na Utamaduni wa Taifa* » (MNYAMPALA , M., E., 1971 : 3), « poème de la déclaration d'Arusha et de la culture nationale ». Les premières strophes égrènent en les numérotant les différents points de l'idéologie politique officielle et de l'organisation économique de la Tanzanie socialiste. C'est le cinquième point qui entame les questions culturelles de l'expression africaine d'une culture nationale. Avec ceux qui vont le suivre, jusqu'au chiffre 7, la logique partagée est celle d'une identification des points communs aux différentes cultures traditionnelles qui forment la culture nationale et le rejet total des habitudes coloniales prises par les Tanzaniens. A ce titre, l'africanité des musiques nationales et du vestiaire est définie dans leur opposition qualitative à la culture coloniale. Elle ne procède pas d'une description objective de ces objets culturels.

Les points communs aux différents groupes ethniques sont identifiés en *kiswahili* pas des notions générales comme les « musiques *(ngoma) »,* les « vêtements *(mavazi ; nguo) »* dont l'interprétation est laissée libre à chaque groupe ethnique particulier :

« Nakutungia mizani kumi, kumi na kumi ni ishirini	Je compose pour toi dix mesures, dix plus dix font vingt
Tamaduni zetu tuzihami, zilizoshushwa na wakoloni	Nos cultures protégeons-les, qui ont été dégradées par les colons
Tuzienzi kwa wema na nyemi, kila fani ya utamaduni	Honorons-les de bonté et de bonnes choses, chaque type de culture
Tangu hivi sasa zindukeni, utamaduni wetu kufanya	Dorénavant délivrez-vous, pour notre culture bâtir
[...]	
Kwanza Azimio la Arusha, wenyewe tulitangaze sana	D'abord la déclaration d'Arusha, nous-mêmes l'avons beaucoup annoncée
[...]	
Pili twondoe ukabaila, na ubepari na kadhalika	Deux supprimons la féodalité, le capitalisme *et caetera*
[...]	
Tatu tuikateni mirija, tuwaondoe hao makupe	Trois faisons cesser l'exploitation, décollons-les ces tiques,
[...]	
Nne ni Ujamaa Vijijini, hili ndilo jambo lenye tija	Quatre c'est la villagisation, ceci est une affaire productive
[...]	

Tano tuondoe Kiingereza, kinachokifuja Kiswahili	Cinq repoussons l'anglais, qui perturbe le *kiswahili*
Lugha yetu tamu wakabeza, ikawa wao hawaijali	Notre délicieuse langue ils méprisèrent, et ils ne s'en préoccupèrent plus
Nani yao atabembeleza, tuifukuze kifilihali?	La leur qui la choiera, chassons-la de suite ?
Tangu sasa tuache ijali, na kuidumisha tukifanya	A partir de maintenant cessons d'y penser, et perdurons dans cette action
Sita hiyo ngoma yao dansi, ngoma iliyojaa aibu	Six leur musique de danse, une musique qui est remplie de honte
Ona mfano wake na jinsi, wanetu inavyowaghilibu	Regarde l'exemple et la manière, nos enfants dont elle les malmène
Bibi Amina na Willi Jonsi, vile wanyonyanavyo mabubu	Madame Amina et Willi Jonsi, de même comme ils s'exploitent en silence
Tangu leo tuitie gubu, wana wetu wache kufanya	A partir d'aujourd'hui appelons la un tourment, nos enfants qu'ils arrêtent de le faire

Tunazo ngoma zetu wenyewe, ni ngoma nzuri za heshima	Nous avons nos propres musiques, ce sont des musiques belles et dignes
Ngoma hizi nazihifadhiwe, tangu wana hadi kina mama	Que ces musiques soient conservées, depuis les enfants jusqu'à la maman
Ngoma chafu zao zichukiwe, hazina heshima ni unyama	Leurs musiques sales qu'elles soient détestées, elles n'ont pas d'honneur c'est de la bestialité
Tangu hivi twache hizo ngoma, zatulemaza tukizifanya	A partir de maintenant abandonnons ces musiques, elles nous dégradent lorsque nous les jouons
Saba yatazameni mavazi, vijana wetu wamelemaa	Sept regardez les vêtements, nos jeunes sont embarassés
Mabinti nao wao mashangazi, zile taiti wanazovaa	Les jeunes femmes et leurs tantes, ces [habits NDT] serrés qu'elles portent
Utacheka utoe machozi, zimebana na kuig'ang'anaa	Tu rireras aux larmes, ils serrent et flétrissent
Tangu leo bora kukataa, hizo nguo fupi kuzifanya	A partir d'aujourd'hui mieux vaux refuser, ces vêtements courts de les porter

Tuna nguo za ulimbwende, nguo za mapana na marefu	Nous avons des habits élégants, des habits larges et longs
Zivutazo watu wazipende, zenye heshima na utukufu	Qui attirent les gens qui les aiment, qui ont de l'honneur et de la grandeur
Vipi tuvae nguo kipande, mahali pa heshima hukifu	Comment porter un morceau d'habit, les endroits de l'honneur de ne pas couvrir
Tangu sasa tuzikashifu, uwe mwiko kwetu kuzifanya	A partir de maintenant faisons-en un scandale, que ce soit un tabou chez nous de les porter

[...]

Viguo vifupi chojoeni, nchini vyatuletea fedheha	Les vêtements courts oubliez, au pays ils nous apportent la gène
Taifa letu li mashakani, siku hizi halina furaha	Notre Nation est dans les soucis, ces jours-ci elle n'est pas heureuse
Vijana kugeuka shetani, wavaapo nguo za karaha	Les jeunes de se transformer en diable, lorsqu'ils portent des vêtements dégoûtants
Tangu sasa muache ujuha, tabia za kigeni kufanya	A partir de maintenant laissez la niaiserie, les comportements étrangers de manifester »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : pp 3-6)

Ce retour aux cultures africaines, dans une description générale définie par opposition, en parallèle de l'indépendance politique de la nation africaine pose cependant problème dans son caractère autoritaire éventuel. Mnyampala se prononce en effet pour la répression, par le contrôle social, des pratiques culturelles arrivées avec la colonie, en particulier dans le domaine du contrôle des corps. Ce qui fait que l'africanisation se présente ici comme un néo-conformisme. En même temps qu'elle exprime la libération des populations africaines de l'oppression et de l'aliénation coloniale, elle se montre oublieuse des libertés individuelles. Mais cette rigidification du message politique et la volonté de contrôle qui s'expriment dans le domaine des corps, de leur expression et de leur apparence, notamment celles des corps des femmes, reçoivent un contrepoint dans la forme métrique du texte qui est celle d'un nouveau courant syllabique composé pour l'occasion par Mnyampala.

De manière particulière la fermeture qui s'exprime dans le domaine corporel et l'ouverture métrique du poème sont basées sur la même logique d'africanisation. Mais les effets de cette logique seraient identiques en poésie dans le cas des poètes qui innovent au point de s'affranchir de toute métrique. Ils ne sont pas acceptés par la conception officielle de la construction nationale. C'est ce qui fait que l'UKUTA a pu être perçue comme « traditionnaliste » et prônant « la remise en valeur des anciennes traditions swahilies » du fait de l'interprétation du socialisme tanzanien de la « culture africaine intrinsèquement socialiste » (LEGUENNEC-COPPENS, F. *et al,* 1998 : 70). Cette affirmation est fausse sur le plan de la métrique formelle des textes car elle ne prend pas en compte la possibilité de cette troisième voie de la créativité poétique qu'est la création *ex materia.* L'UKUTA est une institution conservatrice, nous voyons ce qu'il en est dans le domaine de la conception de l'apparence des corps tanzaniens. L'association officielle des poètes tanzaniens d'expression swahilie est effectivement en charge de la conservation, de la diffusion et de la promotion des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie du XIXème siècle. Mais l'attitude classiciste correspond justement à une forme d'altérité venue de la philosophe esthétique occidentale quant à cette « culture africaine » où les modes de compositions créatifs *ex materia* sont très répandus en Tanzanie. Il y a donc une place immense laissée libre à l'innovation esthétique, par ce processus d'africanisation politique de la conception-même de l'acte artistique qu'ont les membres de l'UKUTA. Les poètes qui composent des poèmes en vers libres sont rejetés au même titre que les jeunes femmes qui portent des vêtements

trop courts ou trop serrés. Parce que ces pratiques, artistiques, vestimentaires, ne sont pas est-africaines et viennent de la colonisation dont il convient de se libérer dans tous les domaines. Ceci pose un problème car la liberté individuelle, la créativité artistique reçoivent une limitation claire dans la direction qui leur est imprimée. Mais l'expression de nouveaux modes d'être, de paraître, d'écrire est laissée ouverte dans le cadre *ex materia* des cultures africaines pour les corps et des mètres classiques pour la poésie d'expression swahilie. Le poète le dit dans son ouvrage classique du *Diwani* dans le poème de genre SHAIRI intitulé *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116), c'est la réalité même du monde qui est faite de transformations irrépressibles :

« *Ulimwengu si pungufu, hubana vidhabidhabi,*	Le monde n'est pas faible, il torture les calomniateurs,
Huangusha watukufu, huyeyushwa kwa kalibi,	Il fait tomber les glorieux, il est fondu avec un four,
Daima ni badilifu, kama kanga za mabibi,	C'est un changement perpétuel, comme les robes des dames,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.	Le monde est un mirage, il brille et disparaît. »

L'image des motifs sans cesse renouvelés des robes des femmes africaines nous renvoie à cette liberté de création *ex materia* qui est consubstantielle des cultures artistiques est-africaines telles qu'elles font l'objet d'une représentation générale à usage politique dans l'idéologie officielle. L'UKUTA n'a pas une position traditionnaliste dans le sens d'un figement des formes autorisées pour la création artistisque mais dans celui de la restauration d'une dimension est-africaine dans la culture nationale par les processus créatifs *ex materia.* Ces processus sont précisément générateurs d'une innovation poétique possible comme d'une reproduction à l'identique des formes. Nous pensions aux figures des kaléidoscopes (ROY, M., 2007b : 9) et avons évolué dans notre conception. Le monde est un four nous prévenait Mnyampala. Les formes se fondent, se transforment, se recomposent. Il n'y a pas un nombre limité de formes au départ comme dans ces instruments d'optique. Mais comme eux, la création *ex materia* propose, ou non, du neuf sur la base du pré-existant

et de ses transformations éventuelles. C'est une particularité intrinsèque des processus créatifs *ex materia* que d'établir des relations avec des objets matériels ou immatériels pré-existants. Cherchant à caractériser les influences sous-jacentes à la créativité dans l'art africain précolonial, colonial et postcolonial (urbain, traditionnel et international), Adejumo développe la notion de « Philosophies transformationnelles » qu'il définit par de nombreux exemples (FALOLA, T. *et al,* 2002 : pp 165-189). Cette notion est proche de ce que nous décrivons par la notion de processus créatifs *ex materia* mais elle se situe du côté de l'intention créative qui précède l'acte de création artistique tandis que notre propre notion provient d'une description formelle des conservations et transformations des mètres classiques. Nous tentons de retrouver des processus créatifs par les traces qu'ils ont laissés dans les textes telles qu nous pouvons les décrire formellement. Pour Mnyampala, pour l'UKUTA, pour l'idéologie officielle les formes de départ qui constituent la base de la composition sont sélectionnées. Les influences culturelles étrangères ne sont pas rejetées en tant que telles dans cette forme de synthèse composite et mouvante nationale, centrée sur le *kiswahili,* mais il y a un besoin de définir la culture nationale par opposition à la période coloniale. Le théatre européen est accepté et promu par l'UKUTA pour la construction nationale. La sélection se fait sur une base éclectique comme dans l'art africain de la sculpture traditionnelle qui est capable d'intégrer les symboles contraires, le jeune et le vieux, le masculin et le féminin dans une même composition. Tout comme il utilise des matériaux différents, le cuir et le bois, le verre et le fer, la peau, les dents et les os d'animaux, des fourrures et des plumes, des matières végétales, des terres de couleur (EWEL, M. et al, 2001 : pp 29-42) mais aussi du plastique, des fibres de verres et de la barbotine (FALOLA, T., 2002 : 181). L'innovation *ex materia* ne repose pas sur le même principe qu'un kaléidoscope où un nombre limité de formes produit un nombre, certes important, de combinaisons également limitées. L'art africain traditionnel a une capacité d'intégration ouverte à des formes nouvelles, des objets hétérogènes, qui rendent le nombre de formes de départ indéterminé. De même, les scarifications de la peau sont composées sur la base de motifs prédéterminés, qui sont reproduits tels quels ou transformés en un nombre indéfini de combinaisons.

La créativité *ex materia* se montre, dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, dans sa capacité éclectique à recycler les formes pré-existantes, les assembler et les mélanger dans des nouvelles œuvres. Elle se manifeste également dans sa capacité à reproduire à l'identique les règles de la métrique classique ou à les transformer. Le potentiel créatif dans le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala s'appuie sur ce type de transformations des règles pré-existantes et est renforcé par la possibilité d'ajouter au nombre des règles de départ en composant des poèmes avec de nouveaux éléments hétérogènes. Cette triple capacité d'intégration, de conservation et de transformation se manifeste dans le genre NGONJERA qui réunit et assemble la structure de dialogues de théâtre avec les palabres poétiques en vers de genre SHAIRI de la poésie classique d'expression swahilie. L'africanisation des processus créatifs permet aussi d'intégrer des textes politiques neufs comme celui de la déclaration d'Arusha ou des éléments hétérogènes par la superposition de l'institution traditionnelle des palabres des *Wanyaugogo* sur ces palabres poétiques en vers et le théâtre. C'est une altérité esthétique qui se manifeste et s'exprime à nouveau de manière visible, après la période coloniale. Mugyabuso M. Mulokozi établit un lien entre ces processus créatifs *ex materia* et une influence sur l'art est-africain d'un substrat religieux profond ou « religion africaine traditionnelle » (*idem*). Dans ce paradigme où les morts ne sont pas morts et continuent d'influencer le cours quotidien du monde des vivants, l'idée de construire la nation sur la table rase du passé apparaîtrait comme folle ou anticulturelle. Avec la création *ex materia* se serait alors une dimension spirituelle fondamentale qui passerait dans l'imaginaire national tanzanien. Comme un enracinement supplémentaire de la nouvelle nation dans le long cours historique et des périodes précoloniales. Elle assurerait aussi à la construction nationale une très grande plasticité et la possibilité d'une adaptation intrinsèque à la nouveauté et à la modernité. Dès le début des années 1960, nous retrouvons dans le *Diwani ya Mnyampala* « *Diwani* de Mnyampala » (MNYAMPALA, M., E., 1963) des caractéristiques qui témoignent d'une transformation du principe de l'anthologie poétique d'expression swahilie. Dans la tradition classique, le *Diwani* est le recueil de poèmes d'un auteur unique qui est effectué et agencé par cet auteur-même en une sorte de chef d'œuvre (*Cf* Structure métrique du *Diwani ya Mnyampala*). Le *Diwani* de Mnyampala est pourtant un ouvrage duel, masculin et féminin, composé des poèmes de Mathias E. Mnyampala et de Mary Mangwela Mnyampala, sa seconde épouse. La dérogation a été tenue secrète, nous l'avons vu et a été en même temps annoncée. Le corpus poétique de

Mathias E. Mnyampala, qui a fait l'objet de reconnaissances officielles et constitue une poésie officielle au service de la construction nationale, présente les caractéristiques d'une œuvre classique et simultanément des caractères interprétables comme une africanisation du processus créatif par l'introduction de la création *ex materia*.

La nouvelle nation swahilophone qui reprend la culture poétique classique d'expression swahilie comme un facteur de puissance, manifeste son est-africanité retrouvée par les modes de création poétique *ex materia* qui sont sélectionnés par le politique. Le corpus poétique classique témoignait déjà des possibilités d'une innovation individuelle des poètes au sein des règles de la métrique (SHARIFF, I., N., 1988 : 48). Les processus créatifs de Mnyampala retrouvent cette logique en créant de nouveaux motifs portés à l'échelle de la nation tanzanienne sur la base des motifs classiques. Des transformations douces, en forme de micro-ruptures des modèles et pratiques classiques, sont autorisées. Elles offrent à la nation des degrés indispensables de liberté au moment où l'unification territoriale et la présence d'une idéologie officielle risqueraient d'appauvrir la culture nationale fondée sur le *kiswahili* et sa poésie. Avec les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie, les processus créatifs *ex materia* à l'œuvre dans le corpus de Mathias E. Mnyampala, constituent un enracinement profond dans un imaginaire africain de la créativité artistique de la nouvelle nation tanzanienne. Ils lui garantissent la possibilité d'une intégration en *kiswahili* des caractéristiques communes aux cultures régionales dans une synthèse ouverte, composite et compréhensible par les Tanzaniens. La synthèse va être cependant sélective et toutes les créations suivant le mode composite n'y sont pas automatiquement admises.

4. Religion et politique : le fondement théologique de la TANU et de la déclaration d'Arusha

Mathias E. Mnyampala est un poète militant engagé pour la TANU et la construction socialiste de la nation tanzanienne. En tant que président jusqu'en 1966 de l'association officielle des poètes, l'UKUTA, il assurera un rôle de cadre dans la promotion de la poésie d'expression swahilie socialiste. La poésie classique ou ses transformations *ex materia* diffusent la langue nationale et contribuent à la création d'un sentiment national chez les Tanzaniens. C'est un art ancien, prestigieux qui sait s'adapter à la modernité politique sans perdre l'identité de ses mètres. L'action et l'œuvre de Mnyampala seront reconnues par les autorités tanzaniennes successives qui le distinguent à titre posthume. Mathias E. Mnyampala est un artiste national. Son invention du genre poétique NGONJERA a été très bien accueillie par le politique. Rashidi M. Kawawa, le second vice-président de Tanzanie rédige la préface unique des deux livres de *ngonjera* qu'il considère comme une « poésie officielle (*ushairi rasmi*) » (MNYAMPALA, M., E., 1970 *et* 1971 : 1). Le deuxième livre de poème de genre NGONJERA de Mathias E. Mnyampala est un formidable outil de propagande que le second vice-président appelle à utiliser comme support des enseignements dans toutes les écoles de Tanzanie. Les poètes d'expression swahilie ont été convoqués à la présidence, le 6 juin 1968, par le président Julius K. Nyerere qui leur a donné pour consigne de diffuser la déclaration d'Arusha par la poésie (MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3).

Mathias E. Mnyampala applique cette directive lorsqu'il invente le genre NGONJERA. Le deuxième livre de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1971) est une adaptation en vers du genre SHAIRI de la déclaration d'Arusha. Le texte en *kiswahili* de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) n'est pas repris littéralement mais son message est adapté fidèlement tandis qu'il est passé sous une forme versifiée dans un nouveau courant syllabique du genre SHAIRI, celui des quatrains de vers à hémistiches décasyllabiques. La structure du texte original de la déclaration, les titres de chapitres et des parties sont reproduits tels quels. Aussi une synthèse composite est effectuée avec la façon de structurer des répliques dans un dialogue de théâtre. Le texte du deuxième livre de *ngonjera* est scindé en sous-parties, chacune identifiée par une lettre de l'alphabet, qui constitueront le texte à apprendre par cœur et à jouer par les élèves. *Ngonjera,* le nom générique des palabres du pays *gogo*, région natale de

Mathias E. Mnyampala, est donné à cette invention d'un nouveau genre poétique par des processus créatifs *ex materia* donnant naissance à un assemblage composite. De manière paradoxale, l'institution sociale des palabres vient redoubler et se superposer aux palabres artificiels des *ngonjera* au moment où la discussion ne souffre aucune contradiction et constitue une propagande officielle à l'esprit contraire de celui des palabres réels.

Avec le livre, demeuré inédit, intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » (*Cf* MNYAMPALA, M., E., ala *in* Annexe A. 1.), Mathias E. Mnyampala tente un nouvel assemblage d'éléments hétérogènes. Le texte et les titres de la déclaration d'Arusha (TANU, 1967) font partie de cette nouvelle composition *ex materia* comme dans le deuxième livre de *ngonjera.* Mais ici, le texte n'est plus adapté en vers mais repris littéralement dans le tapuscrit d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu.* Le tapuscrit de ce livre inédit est celui d'un essai destiné à soutenir la déclaration d'Arusha et le socialisme tanzanien en en démontrant le fondement théologique. Il y a donc deux œuvres composites dans le corpus de Mathias E. Mnyampala qui entrent en relation avec ce texte politique dont elles font l'un des éléments d'une synthèse.

La synthèse opérée dans le deuxième livre de *ngonjera* avec des processus dynamiques comme les palabres traditionnels, ceux des *Wanyaugogo* ou les palabres en vers des poètes d'expression swahilie, et le jeu du théâtre, est projetée à l'échelon national et agréée officiellement par les autorités tanzaniennes successives. La synthèse opérée dans le texte d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* n'est pas différente sur le plan des processus créatifs *ex materia* et elle partage de surcroît un rapport étroit avec le texte de la déclaration d'Arusha comme le deuxième livre de *ngonjera.* Des éléments pré-existants sont sélectionnés, réassemblés par Mnyampala. Mnyampala n'opère ici aucune transformation formelle des textes et ne les met par sous une forme versifiée. Il s'agit de textes sacrés.

Le fondement théologique du socialisme africain va être démontré de deux manières par Mathias E. Mnyampala dans cet essai inédit. La première correspond à la synthèse *ex materia.* Il s'agit, pour chaque partie du texte de la déclaration d'Arusha d'en reprendre le texte et de l'associer à des textes à la signification analogue tirés de la *Bible*, du *Coran*, des enseignements de Bouddha et du *Veda*. Il s'agit donc d'une démonstration par l'exemple des textes, méthodique et savante à laquelle se livre Mathias E. Mnyampala. L'auteur a

découvert le *kiswahili* en même temps que les textes bibliques en 1933 lors de son alphabétisation dans une école catholique de l'Ugogo rural dépendant de la mission de Bihawana*.* Pour lui, l'écrit, le *kiswahili,* et les saintes écritures forment un tout indissociable. Tout comme la poésie qu'il considère comme un art qui a contribué de manière essentielle et depuis les temps anciens à l'annonce de la sagesse (*hekima*) comme il le rappelle dans la première phrase de l'introduction (*dibaji*) de son *diwani :*

« Ushairi ni msingi wa maneno ya hekima tangu kale. » (MNYAMPALA, M., E., 1963)

« La poésie est le fondement des paroles de sagesse depuis les temps anciens. »

Le poète a adapté en vers de genre UTENZI le livre poétique des *Psaumes* (MNYAMPALA, M., E., *c.* 1965) et il sait que cette sagesse apporte la nouvelle de l'existence de dieu. Mnyampala conçoit « Dieu » comme une entité unique dont parlent tous les textes religieux. L'auteur ne passe pas par la poésie dans son essai théologico-politique et va assembler des extraits des textes sacrés Il se lance ainsi dans une tentative inter-confessionnelle de composition avec quatre grandes religions du monde pour sa synthèse qui est l'annonce quasi-apostolique de la déclaration d'Arusha et du caractère proche du sacré du socialisme tanzanien.

Il y a une énorme absence dans cette entreprise qui est celle de la « religion traditionnelle africaine ». Est-ce en raison de l'absence de textes écrits ? C'est plausible, mais la portée politique de l'essai est fortement diminuée de ce fait. Sur le plan de la propagande et de la persuasion, sur le plan de la fondation théologique de la culture nationale, une dimension religieuse fondamentale des sociétés tanzaniennes est manquante[123].

L'auteur va procéder de manière systématique pour chaque section de la déclaration d'Arusha. Nous donnons l'exemple de la première section de la partie intitulée « SIASA YA UJAMAA », « LA POLITIQUE SOCIALISTE ». L'auteur réalise sa composition *ex materia* de la même manière pour toutes les sections du texte. Le texte tiré de la déclaration d'Arusha est d'abord repris littéralement dans le tapuscrit. Dans notre exemple il s'agit de la phrase suivante :

« *a) Hakuna unyonyaji* » (MNYAMPALA, M., E., ala25) « a) Il n'y a pas d'exploitation »

Elle est ensuite mise en correspondance avec une série faite de la reproduction du texte en *kiswahili* de cinq versets de la *Bible*, de leurs références[124] et de leurs commentaires rédigés par Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., ala25 *et* ala26).

L'auteur procède de même avec le texte coranique dont il reproduit littéralement un verset[125] en *kiswahili,* assorti de sa référence et d'un commentaire qui explique son rapport fondamental quant à la phrase « *Hakuna unyonyaji ».*

Viennent ensuite les parties consacrées à « BUDDHA » et aux « VEDAS » (MNYAMPALA, M., E., ala26). Leur contenu est beaucoup plus vague et ne s'appuie plus sur l'extrait d'un texte. Pour la partie sur Bouddha, nous lisons :

« *Nabii Buddha alilaumu sana huo mpango kuwanyonya watu wangine, hata baba yake Mfalme alipotaka kumfanya awe Mfalme awanyonye watu wangine alikataa. »*

(MNYAMPALA, M., E., ala26)

« Le prophète Bouddha a condamné avec force ce programme d'exploitation des autres personnes, au point où lorsque son père le Roi voulu le faire Roi pour qu'il exploite les autres personnes il refusa. »

La partie sur le *Veda* ne cite pas un extrait précis d'un texte et fait part d'un doute. Il y aurait un décalage entre la réalité de l'exploitation en Asie et les textes sacrés des personnes de cette région. Nous y voyons peut-être le reflet d'une réalité problématique et récurrente en Tanzanie liée à l'installation d'une immigration en provenance du sous-continent indien avec la colonisation anglaise. Mathias E. Mnyampala poursuit cependant son projet de manière systématique avec les connaissances dont il dispose :

« Mambo ya riba na unyonyaji ingawa yanatendeka mahali pengi huko Asia lakini maandiko yao matakatifu yanapinga unyonyaji wa damu kwa wengine. »

(MNYAMPALA, M., E., ala26)

« Les affaires de l'usure et de l'exploitation, bien qu'elles se pratiquent en de nombreux endroits là-bas en Asie, leurs [aux habitants NDT] saintes écritures s'opposent à l'exploitation du sang par des autres. »

Ces séries de références inter-confessionnelles se referment sur un dernier « rappel (*kumbusho*) » par des références chrétiennes, à nouveau citées dans leurs textes[126] et commentées.

L'auteur passe ensuite au point b du texte de la déclaration d'Arusha :

« b. Njia kuu za uchumi ni chini ya wakulima na wafanya kazi. » (MNYAMPALA, M., E., ala26)

« b. Les voies principales de l'économie sont sous [la direction NDT] des paysans et des travailleurs. »

Qu'il assemble de manière exactement analogue dans un texte inter-confessionel et multi-culturel fait de trois versets commentés de la *Bible*, d'un verset commenté du *Coran*, des résumés des enseignements de Bouddha et du *Veda* et enfin d'un rappel avec des extraits de la *Bible* (MNYAMPALA, M., E., ala26 et ala27).

Comme dans le cas de l'invention du genre NGONJERA et du deuxième livre de *ngonjera* (MNYAMPALA, M., E., 1971), c'est une grande synthèse composite sur la base de la déclaration d'Arusha qui est proposée comme candidate à une sélection politique par Mathias E. Mnyampala. Cette sélection s'accompagnerait d'une publication et d'une diffusion de ce texte théologico-politique. L'essai *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* pourrait venir soutenir la construction d'une culture nationale swahilophone qui se trouve confrontée à la présence de grands courants religieux en Tanzanie et à la question de leur intégration à l'idée nationale. Nous avons vu dans les textes de *ngonjera* sélectionnés officiellement par le politique le nom de « Dieu » n'est pas absent. En de multiples occurrences, les personnages parlent de « Dieu » et invoquent sa bienveillance pour le succès de la déclaration d'Arusha. Dieu est désigné d'une manière interconfessionnelle suivant ses 99 attributs à la manière islamique qui est de rigueur dans la tradition poétique swahilie. Cette utilisation versatile du religieux est acceptée par les poètes de confessions variées dans les palabres poétiques et elle se trouve proposée *de facto* aux lecteurs de la poésie officielle des *ngonjera* de l'UKUTA*.* Elle est aussi acceptée implicitement par l'UKUTA et son objectif de conservation de la langue poétique ancienne où « Dieu » se dit dans une tradition islamique devenue tanzanienne et interconfessionnelle. Mathias E. Mnyampala, en tant que premier juge chrétien dans un tribunal islamique de l'arrondissement d'Ilala à Dar

es Salaam a aussi démontré par l'exemple de son activité professionnelle son ouverture religieuse ainsi que celle de ses justiciables musulmans. Des personnalités très liées à l'église catholique, comme Mnyampala et Julius K. Nyerere cotoyaient des dignitaires musulmans comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi au sein des instances dirigeantes de l'UKUTA. Sur ce plan la construction de la culture nationale swahilophone pouvait s'appuyer sur des acquis. L'expression du religieux n'était pas prohibée par l'association nationale des poètes d'expression swahilie, comme d'autres pratiques courantes de la vie quotidienne en Tanzanie. Fallait-il proposer une construction systématique basée sur les saintes écritures pour assurer la fondation théologique de la déclaration d'Arusha et de la TANU ? Ou ne valait-il pas mieux en rester au niveau de l'implicite ou de notions générales sur le plan religieux comme les différents modes de désignation de dieu et leurs interprétations ?

Cette attitude prudente de généralisation des points communs aux différentes croyances et cultures des Tanzaniens des années 1960 nous semble avoir été de mise dans le cas de leur participation culturelle à la construction d'une culture nationale. Le nom régional *ngonjera (cigogo)* pour désigner en *kiswahili sanifu* (standard) un genre poétique fondé sur la pratique traditionnelle des palabres invite les Tanzaniens locuteurs d'autres langues à envisager l'existence de cette institution dans leurs cultures respectives. La promotion de processus créatifs *ex materia* dans l'application des règles de la métrique classique est également conçue comme une généralisation de processus créatifs à l'œuvre dans de nombreuses pratiques artistiques traditionnelles de Tanzanie. De même pour les « danses (*ngoma*) » et les « vêtements (*mavazi, nguo*) » traditionnels des différents groupes ethniques du pays que Mathias E. Mnyampala évoque en tant que symboles d'une africanité retrouvée mais sans dépasser le stade des notions générales en *kiswahili* pour leur description. La culture de la nation est swahilophone, soutenue par les poètes d'expression swahilie et les processus créatifs *ex materia.* Elle est également socialiste avec la déclaration d'Arusha pour texte fondateur. Elle est réputée intégrer les cultures régionales en son sein et, pourquoi pas de la même façon, les religions, sans avoir besoin de réquérir à une définition plus précise ?

Les poèmes de genre NGONJERA de Mathias E. Mnyampala, en ce qu'il sont fondés sur la pratique des palabres comportent déjà une dimension religieuse implicite. Car les palabres réels, que ce soit ceux de l'institution sociale des Wanyaugogo ou les palabres en vers de genre classique SHAIRI des poètes d'expression swahilie, sont une processus de négociation

où les arguments fondés sur la morale religieuse peuvent être décisifs. Le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » (MNYAMPALA, M., E., *c.* 1965) et les commentaires de Mathias E. Mnyampala nous ont appris que les poètes respectaient un code d'éthique à fondement religieux. Ce fut bien tout l'enjeu, et la première voie de résolution du conflit qui opposait les poètes que de le faire basculer de considérations en vers sur un scandale judiciaire à la question de la moralité de ces considérations. Les poètes, de confessions différentes proposèrent leurs interprétations. Ce n'est pas l'autorité d'une religion déterminée qui a porté la décision de mettre fin aux palabres et de les dénouer mais une représentation très générale de l'autorité et de la responsabilité conçue comme celles qu'ont les adultes à l'égard des enfants. Ce dénouement des palabres, que Mathias E. Mnyampala plaçait dans un contexte national comme démonstration de l'unité tanzanienne par les progrès des palabres, la poésie classique et le respect du code de l'éthique des poètes, correspond à une conception du socialisme tanzanien comme d'un familialisme *(Ujamaa)* où prévalent les relations de solidarité dans le pays à l'image de celles de la famille élargie traditionnelle en milieu rural. Une éthique invoquée mais peu décrite, volontairement laissée floue sur le plan religieux qui est pourtant lui aussi une fondation implicite du succès des palabres, n'était-elle pas préférable à une tentative de construction d'un texte composite fait de l'assemblage des textes sacrés de quatre grands courants religieux ?

Mais Mathias E. Mnyampala dans son essai va faire le choix d'une explicitation du fondement théologique du socialisme tanzanien qui pourrait être utilisée comme construction symbolique de la culture religieuse tolérante et multi-confessionnelle de la nation. Après avoir effectué une démonstration minutieuse et méthodique par l'assemblage des textes politique et sacrés, Mathias E. Mnyampala propose une deuxième démonstration reposant sur un principe différent.

À la page 48, qui est la dernière page du tapuscrit, l'auteur commence sa démonstration par l'expression claire, concise et dogmatique de la primauté du religieux sur le politique, en particulier dans le cas de la TANU et du socialisme africain qui sont fondés par le religieux :

« Tangu mwanzo chama hiki kilijidhihirisha ukweli na ustahiki wake jinsi kilivyojengwa juu ya msingi wa sheria za dini na maandiko matakatifu ya Mungu. »

(MNYAMPALA, M., E., ala48)

« Depuis l'origine ce parti [la TANU NDT] a manifesté avec évidence sa vérité et sa valeur dans la façon dont il a été construit sur le fondement des lois de la religion et des saintes écritures de Dieu. »

La proposition de départ étant posée, l'auteur entreprend de la démontrer sur un principe arithmomancique. Le nombre dont les occurrences répétées sont une preuve significative de la validité et de la vérité du fondement théologique des valeurs défendues par la TANU est le nombre 7.

C'est un nombre dont l'auteur écrit :

« Tarakimu 7 ni takatifu tangu kuumbwa kwa ulimwengu. »

(MNYAMPALA, M., E., ala48)

« Le chiffre 7 est sacré depuis la création de l'univers. »

Ce chiffre se retrouve dans des caractéristiques fondamentales de la TANU qui a été fondée le 7 juillet, donc le septième mois, de l'année 1954. En 1961, soit sept années plus tard, le Tanganyika devient indépendant (MNYAMPALA, M., E., ala48). Mathias E. Mnyampala poursuit son entreprise arithmomancique et inter-confessionnelle par la démonstration de onze occurrences du nombre 7 dans la *Bible*. La première est que dieu a créé le monde en 7 jours. Le *Coran* connait lui cinq occurrences que Mathias E. Mnyampala recense. La première est la présence des 7 échelles dans le monde, sur terre et dans les cieux. Enfin, les fondements de la TANU et de suite de la déclaration d'Arusha comprennent également, comme la *Bible* et le *Coran*, des occurrences du chiffre sacré. Mathias E. Mnyampala le rappelle dans les dernières phrases de son essai :

« MSINGI WA TANU	FONDEMENT DE LA TANU
17. *TANU iliundwa tarehe 7 katika mwezi wa 7.*	La TANU a été fondée le 7 du 7ème mois.
18. *Uhuru ulipatikana nchi kwa muda wa miaka 7.*	L'indépendance du pays a été obtenue en une période de 7 années.
19. Imefanya maendeleo makubwa sana kwa muda wa miaka 7.	Il a été réalisé un immense progrès en une période de 7 années.
20. *Na Azimio la Arusha limepatikana kwa muda wa miaka 7.* *(Yaani tangu 1961-1967)*	Et la déclaration d'Arusha a été obtenue en une période de 7 années. (C'est- à dire depuis 1961 – 1967) »

(MNYAMPALA, M., E., ala48)

C'est une deuxième preuve de l'adéquation de la déclaration d'Arusha avec les textes sacrés qui, non seulement la fondent, mais dont elle partage depuis la TANU les multiples occurrence du chiffre sacré 7.

Mathias E. Mnyampala propose deux démonstrations dans son essai du caractère sacré de la déclaration d'Arusha. Dans la première, cette annonce du fondement théologique du socialisme tanzanien est constituée par l'assemblage section par section du texte de la déclaration d'Arusha avec des textes au message considéré comme identique et en parfaite adéquation de la *Bible* et du *Coran*. La place des textes sacrés du bouddhisme et du Veda est marquée systématiquement mais les textes-mêmes ne sont pas cités par une référence ou une reprise littérale. La deuxième démonstration se fait par l'identification d'un chiffre sacré commun à la *Bible*, au *Coran*, à la TANU et à la déclaration d'Arusha qui sont mis en relation sur cette base à la dernière page de l'essai. Deux synthèses sont donc opérées ici, la première est composite et l'autre se fonde sur l'identification d'un point commun aux différents textes, c'est à dire le chiffre sacré 7.

C'est le même procédé de *création ex materia* que celui de la première démonstration, qu'avait employé l'auteur dans le cas de l'invention du genre NGONJERA, qui a été accepté et reconnu comme une poésie officielle par le second vice-président tanzanien puis par des administrations successives. Des éléments hétérogènes sont sélectionnés, parfois

transformés et réunis dans une synthèse composite où chacun d'eux conserve des traits distinctifs propres. De cette manière la définition d'une culture nationale n'est ni syncrétique, ni fusionnelle et elle préserve les identités de toutes sortes de par la possibilité d'interprétations particulières de la synthèse nationale d'expression swahilie. Les variétés régionales du *kiswahili* sont elles mêmes laissées libres tandis que la langue de la nation est le *kiswahili sanifu* (standard). L'assemblage fait des palabres traditionnels des *Wanyaugogo* et des poètes d'expression swahilie, des dialogues du théâtre européen et du texte de la déclaration d'Arusha remplit les missions de l'UKUTA. Promouvoir la langue de la nation par la diffusion des connaissances poétiques et promouvoir les valeurs et le texte de la déclaration d'Arusha.

Ces modes d'intégrations donnent aussi une image de la construction d'une culture nationale où le *kiswahili* reste le seul point commun explicitement proposé. L'intégration des cultures des différents groupes ethniques tanzaniens est affichée et symbolisée par l'intégration du nominal *ngonjera* (cigogo) et des réalités régionales qu'il désigne par son intégration au *kiswahili* mais elle est laissée à la libre interprétation de chacun. La culture nationale composite et swahilophone se fonde aussi sur des procédés de créations *ex materia* en poétique qui lui permettent de conserver la tradition d'une riche culture littéraire d'expression swahilie tout en s'affranchissant du classicisme colonial. Dans les textes de *ngonjera,* dans ceux de leurs précurseurs en vers des palabres poétiques inter-tanzaniens, l'usage du nom de « Dieu » et de la religion sont d'une interprétation versatile. Avec le *kiswahili,* l'idéologie officielle socialiste va constituer le ciment de la nation tanzanienne. La diversité ethnique de la nation est évoquée dans son africanité générale, dans les points communs comme les « palabres (*ngonjera*) » ou les processus de création *ex materia* qui lui permettent de se définir par opposition à la période coloniale précédente dans une construction symbolique binaire.

Le résultat de l'assemblage qu'est l'essai *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » est le fruit du même auteur et artiste national que celui des *ngonjera* mais il ne porte pas sur les mêmes éléments. L'introduction des textes de la *Bible* et du *Coran* dans une proposition de synthèse nationale n'a pas les mêmes conséquences que celle de l'introduction de l'institution générale des palabres. Dans le premier cas, Mathias E. Mnyampala annonce sa conception théologique du monde et le fait

d’évidence que si dieu est la causalité première, alors toute transformation du monde, y compris politique, passe avant tout par l’intercession divine. Dans le deuxième cas, il a créé des palabres artificiels où les personnes sont remplacées par des personnages dont les dialogues peuvent être une adaptation de la déclaration d’Arusha. Puis ces personnages eux-mêmes disparaissent au profit de la seule déclaration d’Arusha mise en vers afin que les élèves des écoles puissent le mémoriser et le jouer. Dans le premier cas le politique est subordonné au religieux, tandis que dans le deuxième Mathias E. Mnyampala neutralise les palabres – qui précisément sont pourtant un lieu traditionnel de la prise de décision – pour en faire le vecteur de la propagande politique.

a. Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968

Le livret des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse et palabres poétiques » a été accueilli comme une démonstration d’unité nationale par le président Julius K. Nyerere qui en rédige une préface. De même les deux livres de *ngonjera* débutent par la préface officielle de Rashidi M. Kawawa, le second vice-président de la République Unie de Tanzanie. Mathias E. Mnyampala demande une préface à son ami Julius K. Nyerere pour son essai théologico-politique qui lui répond dans une lettre dactylographiée et signée datée du 29 août 1968 (*Cf* Annexe A. 1. ala_jkn0) :

« Ni kazi kubwa mtu, asiyekuwa Padri wala Sheikh, kuichambua misahafu mbali mbali, hata akaweza kuonyesha kwamba Azimio linafanana na maneno ya Mwenyezi Mungu mwenyewe.

Na mimi naamini kwamba huo ndio ukweli wenyewe; Mwenyezi Mungu ni Mungu wa watu wote, ni Mungu wa usawa. Lakini, kama unavyofahamu, mimi si Padri, wala Sheikh. Wako mabingwa wa Kuran na wa Biblia ambao kesho na kesho kutwa wanaweza kutafuta aya katika misahafu hiyo hiyo na kuyapinga maneno yako, japo kwa ushindani tu! Hapo utazuka ulalamishi wa dini na siasa, na maadui wa Azimio watakuwa wamepata chombo kizuri cha kutumia.

Ndiyo maana nasita kukuandikia utangulizi. »

« C’est une tâche immense pour une personne, qui n’est ni un prêtre ni un cheikh, d’analyser différents livres saints, au point où il pourra montrer que la déclaration d’Arusha est semblable aux paroles de Dieu Tout-Puissant lui-même.

Pour ma part, je crois que ceci est la vérité elle-même ; Dieu Tout-Puissant est le Dieu de tous les gens, c’est le Dieu de l’égalité[127].

Mais, comme tu le sais, je ne suis ni un prêtre ni un cheikh. Il y a des spécialistes du *Coran* et de la *Bible* qui demain et après-demain peuvent chercher des versets dans ces livres-mêmes et s’opposer à tes paroles, ne serait-ce que par seul esprit de compétition ! Alors surgira la querelle de la religion et de la politique, et les ennemis de la Déclaration auront reçu un bel appât à utiliser.

C’est pourquoi j’hésite à t’écrire une préface. »

Julius K. Nyerere est croyant et de confession catholique comme Mathias E. Mnyampala. Fait exceptionnel, il fait l’objet d’une procédure officielle en canonisation au Vatican (FOUERE, M.-A., 2008). S’il rappelle à titre privé dans sa lettre sa foi en une similarité entre les paroles de dieu et le texte fondateur du socialisme tanzanien, en particulier dans cet idéal d’égalité entre les hommes, l’homme d’État perçoit le danger dans la construction inter-confessionnelle de Mnyampala. L’essai de Mathias E. Mnyampala, dense et érudit porte en lui les germes du surgissement de la querelle entre le religieux et le politique. Ce sont deux entités autonomes en Tanzanie qui est une république laïque et multi-confessionnelle. Le politique ne peut tolérer une atteinte à ses prérogatives quant au contrôle de l’État qui signifierait un morcellement de la nation en autant d’interprétations différentes de textes religieux variés. Dans ce cas de la religion, la culture nationale ne peut dépasser le stade de l’implicite. Elle doit simplement rendre possible une interprétation versatile de la notion générale de « Dieu » comme c’est le cas dans les textes des *ngonjera* de Mathias E. Mnyampala.

Le degré de généralisation que suppose la synthèse nationale swahilophone, même si elle est composite et qu'elle ne porte pas atteinte à l'identité des différents groupes ethnolinguistiques qui la constituent, ne permet pas de donner des exemples précis tirés de textes religieux.

Dans le cas des « palabres » que Mnyampala nomme *« ngonjera »* depuis sa langue maternelle, un exemple tiré de la diversité culturelle tanzanienne permet de rendre manifeste la possibilité de déclinaisons régionales ou ethniques multiples des institutions générales de la culture nationale. Mais les textes religieux ressortent de leurs propres sphères de pouvoir qui constituent une menace pour le politique quand ils sortent de la sphère spirituelle et privée. Le vocabulaire du religieux s'exprime librement dans les textes poétiques et politiques de Mathias E. Mnyampala comme le deuxième livre de *ngonjera* dédié entièrement à une interprétation en vers du texte de la déclaration d'Arusha. Il décrit la vie quotidienne de nombreux tanzaniens et est toléré tant qu'il s'en tient au domaine individuel ou qu'il constitue une expression générale. C'est le cas des palabres poétiques où les poètes tanzaniens de confessions différentes résolvent leur conflit par une mise en perspective morale, suivant un fondement religieux général, de l'interprétation de la poésie *Raha* « joie » du Cheikh Kaluta Amri Abedi.

L'expression dans son essai d'un fondement de la TANU par les « lois de la religion et des saintes écritures de Dieu » (MNYAMPALA, M., E., ala48) est en revanche proprement inadmissible par le politique. L'indépendance du politique serait menacée par sa fondation théologique, non pas par « les ennemis de la Déclaration » seuls mais par le religieux de manière générale. *A fortiori,* la Tanzanie étant un état multi-confessionnel, la fondation du politique par le religieux poserait la question – antinomique d'une tentative d'unification nationale – du choix de la religion d'État. Mathias E. Mnyampala, dans les textes qu'il fait paraître et dans sa vie quotidienne, témoigne d'un attrait pour le dialogue inter-religieux. Sa conception du sacré est ouverte. Mais sur le plan national, cette ouverture ne peut pas s'exprimer dans une structure composite faite de différents textes sacrés à la manière de l'essai *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures ».

Le religieux se dit au niveau national dans de simples notions générales de religion et de dieu dans la langue nationale. Le plus grand degré de généralité est corrélatif de la possibilité de leur libre interprétation par les citoyens du pays. Ce qui implique une identification possible à la culture nationale swahilophone et la genèse d'un sentiment national.

b. La vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala

La vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala l'a conduit à faire l'annonce quasi-apostolique de la déclaration d'Arusha. Il s'agit là d'un point de désaccord avec le politique et son essai ne paraîtra pas à titre posthume. A la différence des livres de *ngonjera* qui partageaient pourtant avec lui les deux caractéristiques d'être des textes composites et des textes de propagande politique. La construction nationale est une dynamique sélective qui est supervisée par le politique. Le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala rencontre l'ensemble des objectifs de l'UKUTA. Il a été décidé de mettre la poésie classique d'expression swahilie et ses transformations *ex materia* au service de la diffusion, de la promotion et de la valorisation du *kiswahili.* Il invente avec les *ngonjera* un formidable outil de propagande enraciné de plusieurs manières, composites, dans des pratiques culturelles de Tanzanie. Mais l'expression d'un fondamentalisme religieux est une ligne rouge du politique tanzanien que Julius K. Nyerere hésite à laisser franchir à son ami dans un ouvrage publié. Le caractère sacré du socialisme et la construction d'une nation unie sur le fondement de l'unicité religieuse sont problématiques car l'unicité religieuse est de définitions multiples. De même le Cheikh Kaluta Amri Abedi, grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, ne fera paraître qu'un seul ouvrage porté et soutenu par la définition officielle de la construction nationale par la poésie classique d'expression swahilie et ses transformations *ex materia.* Il s'agit de son traité de métrique de 1954 des *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition de poésies et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954). L'Ahmadiyya intègre pourtant aux écritures coraniques comme texte sacré, le récit de la survie de Jésus-Christ au supplice de la croix fait par le fondateur de cette communauté islamique, Hazrat Mirza Ghulam Ahmad (1835-1908) (KIBINDU, S., M. *et al,* 2000). Ce récit, comme l'essai de Mathias E. Mnyampala, est composite. Il se fonde sur des textes chrétiens, musulmans et bouddhistes qui attestent du

voyage de Jésus-Christ en Afghanistan et en Inde où il retrouve les tribus perdues d'Israël et s'installe. Suivant le rite ahmadi, la tombe de Jésus-Christ se trouve dans la ville de Srinagar en Inde dans la région du Cashmire. Ce récit est traduit en *kiswahili,* mais demeure une littérature confessionnelle. Nous ne savons pas si le Cheikh Kaluta Amri Abedi avait tenté de le proposer au niveau national mais n'avons retrouvé aucune publication officielle qui en attesterait. De même l'UKUTA est une association laïque. Les tentatives d'intégration composite des différentes religions du pays ne franchissent pas l'échelon national car sous l'apparence de la synthèse ce sont toujours des constructions particulières. Le dieu et la religion de la nation sont d'une nature indéterminée et doivent rester des notions générales exprimées dans la langue de la nation.

Surtout, le religieux est toléré lorsqu'il n'empiète pas explicitement sur la sphère politique ou demeure dans la sphère spirituelle. La frontière est ténue, l'essai de Mnyampala a été rejeté car il dépassait la limite de l'acceptable et était tout entier consacré à la thèse de la fondation religieuse du politique. En 1994, le texte du décret présidentiel qui accompagne la remise à titre posthume par le président Ali H. Mwinyi de la médaille de la République Unie de Tanzanie à Mathias E. Mnyampala ne retient pas dans la liste de ses œuvres ses deux *tenzi* chrétiens des *Psaumes* et des *Évangiles*. À nouveau, des œuvres religieuses particulières ne figurent pas dans un texte officiel. Ce dernier cite cependant le titre du *Diwani ya Mnyampala* qui comporte des poésies religieuses dans son anthologie qui elle n'a pas pour autre projet que celui d'un recueil par l'auteur–même de ses plus belles compositions.

Le poème intitulé *Ulimwengu ni Sarabi*[128] « le monde est un mirage » exprime la vision négative du monde terrestre qu'à Mathias E. Mnyampala :

« *Dunia ni danganyifu, hufunika gubigubi,*	Le monde est trompeur, il couvre de pied en cap,
Hugubika wahalifu, mashaibu na shababi,	Il enveloppe les criminels, les vieillards et la jeunesse,

Hukumba na wadilifu, wasokuwa na dhunubi,	Il bouscule les justes, ceux qui n'ont pas de péché,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.	Le monde est un mirage, il brille et disparaît.
Ni shujaa maarufu, kukupigia kinubi,	C'est un champion fameux, pour te jouer de la harpe,
Hupepea na kusifu, na kukuita jenabi,	Il salue et flatte, et t'appelle mon très cher,
Na mwisho ikukashifu, sulubu kukusulibi,	Et à la fin il se dévoile à toi, il te crucifie vigoureusement,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua	Le monde est un mirage, il brille et disparaît
[...]	
Tamati ukamilifu, anayeleta ni Rabi,	Finalement la perfection, celui qui l'apporte est le Seigneur,
Mkidhi wetu Raufu, Muumba wetu Hababi,	Notre Bienfaiteur le Très Doux, notre Créateur le Chéri,
Atakalo husadifu, sinibishie muhebi,	Ce qu'il veut est juste, ne me contredit pas mon ami,,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.	Le monde est un mirage, il brille et disparaît »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116)

Mathias E. Mnyampala s'est déjà exprimé sur la dureté de la vie dans son autobiographie intitulée *Maisha ni Kugharimia* « La vie a un prix » (MNYAMPALA, M., E., 2013). Dans ce poème c'est la réalité-même qui s'évanouit. Il n'y a rien de stable ni de durable dans ce

monde qui n'a pas plus de consistance qu'un mirage. C'est que l'essence du réel et la causalité première du monde sont ailleurs. Dieu apporte la perfection car il est la source première de tous les évènements du monde. Nous comprenons bien la difficulté qu'il y a dans l'action politique dans un tel contexte d'incertitude. Elle ne peut qu'échouer à penser le monde et être infiniment faible dans la prise qu'elle a sur lui. Pourtant Mathias E. Mnyampala s'est engagé avec la TANU. Mais comme la déclaration d'Arusha, ce parti est proche des paroles de dieu qui en constituent le fondement (MNYAMPALA, M., E., ala48). La TANU, le socialisme tanzanien poursuivent une œuvre sacrée. L'accès à l'indépendance du Tanganyika est un premier indice que leur cause est juste et qu'elle se conforme aux lois de la religion. Dieu est bien là comme la causalité première du monde. Puissance première et supérieure qui balayera comme des fétus de paille les hommes et leurs projets politiques ou au contraire les exaucera. Ce poème n'exprime pas explicitement cette fondation nécessaire du politique par le religieux et véhicule des notions religieuses générales de par leur inter-confessionalité étymologique. Le poète catholique désigne dieu, dans la dernière strophe/*ubeti* de son poème de gerne SHAIRI par trois de ses attributs, suivant la tradition islamique, *Rabi* « le Seigneur », *Mkidhi* « le Bienfaiteur » et *Raufu* « le Trés Doux ». *Hababi* « le Chéri » est une façon de désigner Mahomet son prophète. Enfin *Muumba* « notre Créateur » est construit sur une racine *bantu* et n'est pas rattaché étymologiquement à une religion particulière. Le vocabulaire du religieux d'un artiste national et chrétien se propose ici à un usage versatile, inter-confessionnel que la définition d'une culture nationale swahilophone peut tolérer.

A nouveau dans le *Diwani*, le poème intitulé *Zama zetu za Siasa* « Nos temps de politique » propose l'articulation du projet politique nouveau avec la vision du monde de Mathias E. Mnyampala comme une entité contradictoire, dure et fragile qu'il a déjà exprimée dans *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » :

« *Zama hizi za kujuta, zama zetu za Siasa,*	Ces temps du regret, nos temps de Politique
Sizo za kufurukuta, na za macho kupepesa,	Ce ne sont pas ceux de la dissipation, et de cligner des yeux

Ni zamani za kukata, makali na kuyatosa,	Ce sont les temps de couper, les choses dures et de les plonger sous l'eau
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.	Ces temps de Politique, sont des temps à être sur ses gardes
[...]	
Wangapi yamewapata, kwa kutafuta ukwasa,	Combien ont été pris, à chercher la richesse
Kuona vyameremeta, mijimali na vipusa,	À regarder ils scintillent, les biens immobiliers et les jolies filles
Siasa iliwakuta, sasa wacheza kibisa,	La Politique les a trouvés, maintenant ils dansent en tremblant
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.	Ces temps de Politique, sont des temps à être sur ses gardes
Kaditama nimegota, tujihadhari kabisa,	La fin j'ai atteint, mettons nous complètement sur nos gardes
Haki yetu kukamata, hata kama vile tosa,	Nos droits de les saisir, même par conséquent le fruit à peine mûr
Kama twapenda kuseta, dunia itatususa,	Si nous aimons moudre, le monde ruinera nos efforts
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.	Ces temps de Politique, sont des temps à être sur ses gardes »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 149-150)

Il ne faut s'attendre à, ni désirer, aucune richesse, ni aucun confort en ce monde. Le monde ruinera les efforts de ceux qui demandent trop d'aisance. Mais le politique menace également dans ce poème, les riches qu'il brisera. Des temps nouveaux s'ouvrent en Tanzanie, ce sont ceux de la révolution. Le poème nous montre une sphère politique puissante, dangereuse qui arrive à s'exprimer en dépit de la réalité fugitive et fugace du monde et de sa dureté. Le poète chrétien sait que le projet de transformation socialiste de la Tanzanie tire sa force des lois de dieu et qu'il va bouleverser le pays. La construction nationale, malgré la nature trompeuse du monde, est également portée par cet élan.

Il nous semble y avoir une forme de *qui pro quo* à faire de Mathias E. Mnyampala, cet auteur officiel, militant socialiste et qui s'est engagé dans l'invention d'une poésie efficace de propagande au service de l'idéologie officielle, un auteur exclusivement politique. Le socialisme tanzanien, la construction d'une nation tanzanienne par un idéal d'égalité entre les hommes sont des projets qu'il a partagés et appliqués avec force. En tant que président de l'UKUTA et par son œuvre poétique, il a mis son art poétique au service de la ligne directrice de la TANU qui voulait la diffusion de la langue de la nation par la poésie classique d'expression swahilie et ses transformations *ex materia.* Mathias E. Mnyampala ne s'est pas révélé être seulement un maître reconnu de la poésie d'expression swahilie et un innovateur fécond au sein des règles de la métrique classique et de leurs modifications. Ses poèmes politiques étaient enseignés dans les écoles. Il avait lui-même enseigné la poésie, pour assurer la diffusion et la valorisation du *kiswahili,* dans le cadre d'institutions patriotiques comme celle du service national mixte des jeunes tanzaniens au sein de la *Jeshi la Kujenga Taifa* (JKT) « Armée de la Construction de la Nation ». Par ailleurs, suivant le maillage administratif de l'UKUTA, des troupes de jeunes de *Ngonjera* sillonnaient le pays munies du genre propagandiste qu'il avait inventé à cet effet. Et pourtant, rien dans le projet socialiste de la construction nationale n'aurait pu réussir sans « Dieu ».

Dieu dans la vision du monde et la pensée politique de Mnyampala est une entité unique, aux paroles de laquelle renvoient les textes sacrés. C'est la source primordiale de la causalité et des transformations du monde et rien ne serait possible sans lui. En tant que fondées sur les lois religieuses et les paroles de dieu, la TANU et la déclaration d'Arusha attirent l'estime et l'adhésion du poète. Mais le monde de Mnyampala est ailleurs que dans le politique, la construction de la nation tanzanienne se fait avant tout sous le regard et par l'intercession de dieu. Comme la passion religieuse du jeune éleveur *gogo* de quinze ans avait animé sa volonté d'apprendre l'écriture pour lire la *Bible* et le conduirait plus tard à bâtir une œuvre poétique considérable sur les bases de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie et de ses transformations *ex materia*.

---

[113] Le texte qui accompagne le décret présidentiel est moins précis sur le plan typologique que ce que nous écrivons ici du fait de notre approche formelle. Il ne traite que des « *ngonjera* » ou « d' ouvrages (*tenzi*) » initiés par Mnyampala, le MSISITIZO, le MTIRIRIKO. C'est notre parcours analytique des discours sur la métrique classique d'expression swahilie qui nous a permis d'identifier les différentes catégories que sont le genre poétique (*bahari*), les courants (*mikondo*) au sein d'un genre qui se différencient par le décompte syllabique de la taille des éléments constitutifs des strophes/*beti :* vers, parties de vers ou hémistiches. C'est à dire des différences liées au principe de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Enfin des types (*aina*) ou styles (*mitindo*) de poèmes au sein d'un genre poétique donné se différencient par d'autres paramètres que ceux liés au P.M.

[114] Cette traduction du nominal *ngonjera* (*kiswahili*) par « palabres » nous vient des résultats de l'enquête dans l'Ugogo que nous avons menée avec Charles M. Mnyampala (*Cf* Définitions du nominal '*ngonjera'*).

[115] *Cf* le témoignage du Cheikh Kaluta Amri Abedi sur la situation du *kiswahili* dans Ujiji sa ville natale au début du XXème siècle (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 46).

[116] C'est une entreprise qu'il faut renouveler sans cesse et à laquelle nous contribuons par une approche comparative et formelle. La métrique classique swahilie, bien qu'utilisant un vocabulaire technique de la poésie et de la métrique majoritairement emprunté à la langue arabe, est autonome de la métrique de la poésie arabe ou persane classiques.

[117] Le pays comprend actuellement 128 groupes ethnolinguistiques (source : http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=TZ) , consulté le 21 octobre 2012.

[118] La promotion du théâtre fait partie des objectifs de l'UKUTA. Par ailleurs, l'un de ses éminents membre et mentor, Julius K. Nyerere a traduit plusieurs pièces de Shakespeare en *kiswahili* comme *Julius Caezar* « Jules César » (SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., c1963) ou *Mabepari wa Venisi* « les marchands de Venise » (SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., 1969).

[119] Cette association sera remplacée par l'UKUTA.

[120] Source : http://www.larousse.fr/encyclopedie/œuvre /Renart/140658 (consultée le 24 octobre 2012).

[121] Le fait linguistique est l'existence d'une famille de langues dites *bantu* qui est le fruit d'un travail théorique, toujours en cours, de comparaison des langues. La forme reconstruite *bantu* signifie « les gens, les hommes, les personnes » dans la plupart de ces langues sous des formes phonologiques variées. En *kiswahili,* la forme nominale est *watu* pour une signification équivalente. Il s'agit d'une pente glissante sur le plan épistémologique et nombreux sont les auteurs et les locuteurs eux-mêmes qui traitent d'une unité autre que linguistique du peuple *bantu,* de la civilisation *bantu,* de la philosophie *bantu, etc.,* suivant des constructions symboliques postérieures à la découverte de la famille de langue, intégrées à des représentations sociales et à effet rétrospectif.

[122] Cette unité est problématique car l'adjectif employé est « *bantu ».* Il désigne *stricto sensu* la plupart des langues maternelles des Tanzaniens. Mais des citoyens sont exclus de cette définition nationale. Il y a des langues africaines très minoritaires comme celle de la famille *khoisan* en Tanzanie. La minorité d'origine indo-

pakistanaise est mise entre parenthèses. Des populations nomades de langue nilotique, comme les Maasaïs, ne sont pas non plus prises en compte.

[123] Les chiffres actuels de la répartition des Tanzaniens suivants les différentes croyances montrent, pour sa partie continentale, la persistance de cette « religion africaine traditionnelle » qui résiste aux prosélytismes chrétiens et musulmans. Il y aurait en 2012 pour le Tanganyika : 30% de chrétiens, 35% de musulmans et 35% pour la « religion africaine traditionnelle » ou « *indigenous beliefs »* (source : *The World Factbook* consulté le 24 octobre 2012). Zanzibar est considéré comme islamisé à 99% mais l'islamisation n'est pas homogène et comporte différents degrés de syncrétisme qui ne sont pas pris en compte dans un recensement général.

[124] Les versets de la *Bible* en *kiswahili* correspondant à la phrase « *Hakuna unyonyaji* » tirée de la déclaration d'Arusha sont *Yakobo* (Jacques) 5 : 3-6, *Walawi* (Lévitique) 25 : 35-39, *Mwanzo* (Genèse) 3 : 19 et 23, 2 *Petro* (2 Pierre) 1 : 3, 2 *Wathesalonike* (2 Thessaloniciens) 3 : 10 et 12. Leur interprétation théologique quant à leur adéquation à l'extrait de la déclaration d'Arusha sort du champ du présent travail, attaché à la forme des textes et aux processus créatifs *ex materia.*

[125] C'est le 276ème verset de la deuxième sourate du *Coran* traduite en *kiswahili.*

[126] Il s'agit de *Methali* (Proverbes)12 : 6 et *Methali* (Proverbes) 15 : 27.

[127] Nous pourrions aussi traduire *usawa* par « justice » mais il est question ici de l'égalité des êtres humains et le nominal en *kiswahili* est plus proche littéralement de la notion d'égalité (TUKI, 2004 : 442).

[128] Cette traduction de 2007 a été utilisée dans un article publié en 2012 dans Les *Cahiers d'Afrique de l'Est,*Numéro spécial « Varia Tanzanie ». Nous avons par ailleurs fait réciter ce texte en 2010 par M. Suleimana Kirungi, *mghani* « chanteur professionnel de poésie » et membre de l'UKUTA de Dar es Salaam.

III. Conclusion

Nous avons suivi une approche formelle de la poésie de Mathias E. Mnyampala qui a été promu officiellement au rang d'artiste national. L'analyse métrique, la description linguistique et structurale des poèmes nous ont en effet semblé être les méthodes les plus sûres pour décrire cet impressionnant passage à l'échelle de deux siècles de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie, des anciennes Cités-États swahilies de la côte et des îles de l'océan indien et leurs réseaux caravaniers continentaux à une nation nouvelle qui s'invente dans les frontières de la Tanzanie, un État lui aussi neuf, socialiste et souverain. Ce mouvement, qui passe par l'administration coloniale du territoire du Tanganyika, se traduit dans les caractéristiques formelles que présentent les textes des poèmes de Mathias E. Mnyampala. Leur description nous permet de dépasser le paradoxe apparent qui réside dans le fait que la tradition poétique swahilie ancienne constituerait le fondement de la modernité tanzanienne. Elle nous fournit la base d'une analyse politique. Car avec la description formelle des textes qui ont été sélectionnés officiellement par des autorités successives de Tanzanie nous pouvons connaître les types de compositions poétiques dont a besoin ou non le politique pour la construction nationale. Ces types de poèmes qui sont sélectionnés nous informent au sujet d'une dimension fondamentale et pourtant très peu décrite officiellement de la construction nationale. A savoir la façon dont est conçue par les acteurs politiques de l'époque, l'idée-même de la nation tanzanienne.

Il nous a d'abord fallu nous doter d'outils de descriptions de la métrique formelle des poèmes. Nous avons défini les genres classiques de la poésie d'expression swahilie en tentant la synthèse des ouvrages de métrique ou d'autres textes à portée théorique. Il s'agissait d'être en mesure de proposer une terminologie de la métrique claire et univoque et d'identifier les facteurs qui permettent de différencier les différents genres poétiques au sein de la tradition swahilie des XVIIIème et XIXème siècles. Chaque genre a alors pu faire l'objet d'une description formelle générale par une ou plusieurs formules symboliques, dont nous avons défini la syntaxe, et un ou plusieurs modèles graphiques, selon que les auteurs et leurs perspectives d'analyse permettaient ou non une

formalisation unique. Notre objectif était d'être en capacité de pouvoir identifier avec certitude le genre poétique dans lequel se situe une composition classique particulière. Nous n'avons pas décrit tous les genres classiques mais ceux qui nous apparaissaient les plus connus, car présents dans la majorité des descriptions faites par nos prédécesseurs comme le genre UTENZI, le genre WIMBO et le genre SHAIRI. Nous avons aussi analysé des genres qui présentaient des caractéristiques exceptionnelles sur le plan de la métrique comme le genre UTUMBUIZO où il n'y a que des chaînes de rimes et pas de vers ni de strophes/*beti* dans les textes, les genres DURA MANDHUMA/INKISHAFI et WAJIWAJI dont les strophes/*beti* sont structurées par des chaînes de rimes (*vina*) et des chaînes de pauses sonores (*viwango*) à l'oral. Nous avons pu réduire la diversité apparente des genres poétiques analysés à un ensemble de quatre principes qui nous ont permis par la suite de décrire les transformations éventuelles de la métrique classique qui se fondent sur eux. Ces principes sont dotés de paramètres ayant des valeurs caractéristiques des genres poétiques classiques. Les principes de la métrique du corpus classique de la poésie d'expression swahilie, à eux seuls, et en fonction des différentes valeurs attribuées à leurs paramètres, permettent de générer l'ensemble des genres poétiques classiques. Des processus créatifs qui prennent pour base *ex materia* de leurs transformations ces principes et paramètres de la métrique classique peuvent jouer potentiellement sur la transformation d'un ou plusieurs principes ou des valeurs de paramètres.

Avec le modèle réductionniste de la métrique formelle auquel nous sommes parvenus, nous pouvons décrire de manière objective et vérifiable les processus créatifs qui ont conduit à la définition de la structure métrique d'un poème particulier. Ce modèle issu d'analyses métriques rigoureusement formelles et d'observations des textes à fine échelle nous apparaît par ailleurs comme correspondre à la description d'un certain *ordre de réalité* intrinsèque à la métrique classique de la poésie d'expression swahilie. Pour le dire clairement, notre position épistémologique est celle du réalisme. Nous pensons décrire formellement une réalité de la poésie classique d'expression swahilie au niveau, non pas de la surface des vers et de leur prosodie mais de ce qui les fonde, c'est à dire les principes de la métrique. Ces principes ne sont pas inconnus des poètes et nous ne prétendons aucunement nous substituer à eux. L'originalité de notre analyse a

consisté dans son caractère formel, dans la hiérarchisation des principes qu'elle met au jour et dans sa capacité inédite à décrire les innovations *ex materia.* Sans doute avec un effet sur le politique, elle disqualifie les systèmes de descriptions qui ne sont pas centrés sur la réalité prosodique et phonologique des vers classiques en *kiswahili* et démontre de manière vérifiable le caractère africain et *sui generis* de la poésie d'expression swahilie.

C'est une autre originalité de notre démarche. Le résultat n'était pas préfabriqué et convenu à l'avance mais il allait se construire au fur et à mesure du parcours empirique des vers classiques et des traités de descriptions métriques. Non, la poésie classique d'expression swahilie, sur le plan des principes métriques qui la soustendent, n'est ni grecque, ni arabe, ni persane, encore moins germanique. Pourtant des articles, des livres existent qui affirment cela *a priori* tout en éliminant de manière fort commode pour la validité de leur thèses les données qui viendraient les contredire. Le système interne de la métrique classique est profondément celui d'une langue *bantu* et il se base sur la phonologie du *kiswahili.* Aux plans de la morphologie et de la syntaxe de la langue, le système des chaînes d'accords qui résulte de l'existence des classes nominales et est un critère principal de la définition de ces langues met les lecteurs et les auditeurs de poésies en capacité d'identifier les chaînes de rimes dans les vers car elles ressemblent à ces chaînes d'accord. Ce n'était pas une nécessité et cela procède sans doute d'un choix esthétique mais il s'avère que le fait que le principe des chaînes de rimes (*vina*) [P.R.] ait été choisi *de facto* comme un principe fondamental par les poètes rejoint agréablement les compétences linguistiques de leur public à identifier des chaînes discontinues de syllabes homophones et de leurs transformations contextuelles. Une autre caractéristique régulière du *kiswahili* est celle de l'accentuation mais elle n'a pas été retenue par la métrique classique. Au contraire des principes de base des rimes (*vina*) [P.R.] et de la mesure de la taille syllabique (*mizani*) [P.M.] des vers et de leur parties éventuellement délimitées par les parcours de ces chaînes de rimes. Bien évidemment, nous ne sombrons pas dans l'excès inverse qui serait, après avoir réfuté les théories eurocentriques, de ne plus vouloir voir aucune influence extérieure dans la poésie classique d'expression swahilie. Notre démarche reste scientifique. Force est de constater que les sociétés swahilies qui ont donné naissance à la poésie classique étaient

incluses dans le vaste monde du commerce de l'océan indien et que des interactions culturelles avec la péninsule arabique, la Perse, l'Inde, jusqu'à l'actuelle Indonésie et la Chine mais aussi l'Europe ont existé sur le long cours historique de leur naissance au IXème siècle après. J.-C. au XIXème siècle où s'est formé le socle classique de la poésie. La majorité du vocabulaire technique de description de la métrique provient d'emprunts à l'arabe par exemple. Mais il n'y a pas lieu de confondre origine et influence. La phonologie du *kiswahili* n'est pas celle de l'arabe, ni celle du persan. L'infrastructure de la poésie classique d'expression swahilie est fondée sur une unité syllabique qui ne connait pas d'opposition de longueur. Il est impossible que le *kiswahili* puisse former des pieds métriques comme en arabe ou en persan où le critère de la longueur syllabique est déterminant. Le *kiswahili,* sa poésie classique, ont leur propre système et, pour revenir au politique, il s'agit d'un système africain.

Ainsi, les principes de la métrique classique sont hiérarchisés. Le principe fondamental est celui des rimes (*vina*) [P.R.] suivant nos analyses des théories en présence. Les rimes se caractérisent dans la métrique classique par une relation d'homophonie à l'échelle d'une syllabe entière. Comme dans le cas du genre UTUMBUIZO, ce principe est capable de par sa seule application dans un texte de générer un genre poétique. Le deuxième principe par ordre hiérarchique est celui de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Les unités métriques délimitées par les parcours des chaînes de rimes peuvent avoir une taille syllabique régulière. Cette application conjointe du P.R. et du P.M. conduit à délimiter les frontières des strophes/*beti* au sein d'une composition ainsi que celles des vers, des parties de vers voire des hémistiches lorsque les vers sont scindés en deux parties de longueur syllabique égale par le passage d'une chaîne de rime médiane. Le principe des parties de vers (*vipande*) [P.P.] et le principe des vers (*mishororo*) [P.V.] sont dérivés de l'action des deux principes fondamentaux du P.R. et du P.M. Nous voyons que ces deux derniers se fondent sur la syllabe, comme échelle de l'application du P.R. ou comme unité de mesure dans le cas du P.M. Un genre classique donné est caractérisé par des valeurs déterminées, ou un intervalle de valeurs, des paramètres de ces quatre principes qui pris ensemble font le genre.

Dans notre entreprise de description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala qui est mobilisé officiellement pour les besoins de la construction nationale

tanzanienne, le modèle métrique classique à quatre principes hiérarchisés nous fournit un outil d'analyse précis, détaillé et objectif. Ce qui a pu augmenter l'acuité de nos interprétations politiques basées sur ces analyses formelles et d'autres éléments. S'agissant de voir comment est conçue l'idée nationale par les acteurs politique officiels de Tanzanie de par les types de compositions poétiques qu'ils choisissent de promouvoir à l'échelon national, il était également nécessaire de restituer les contextes historiques, sociaux, parfois biographiques, de l'écriture des poèmes. La formation du socle classique de la poésie swahilie entre les XVIIIème et XIXème siècles est bien documentée. Ce n'est pas sur cette partie de l'histoire immédiatement précoloniale des sociétés swahilies de la côte et des îles de l'océan indien que notre travail apporte des informations nouvelles. C'est plus un résultat politique étonnant des colonisations allemande puis britannique du Tanganyika qui a retenu notre attention et nous a semblé devoir faire l'objet d'une analyse approfondie. À savoir que c'est dans ces espaces coloniaux et de par l'activité de leurs administrations successives que le *kiswahili sanifu* (standard) est devenu la langue des Tanganyikais sur un espace territorial homogène et non plus uniquement réticulé le long des routes caravanières et des villes-étapes. Mais aussi déjà à cette époque les contributions des poètes d'expression swahilie sont comprises et mobilisées comme un moyen de promouvoir la langue de l'administration et de l'éducation. L'administration britannique créait, à partir d'une dynamique d'expansion continentale réticulée du *kiswahili*, une dynamique d'expansion homogénéisante à l'échelle du territoire du Tanganyika dans son ensemble. Elle donnait aux mouvements de résistances africains à la colonisation le vecteur linguistique de leur unité.

C'est durant cette période coloniale que Mathias E. Mnyampala apprend à lire et à écrire en *kiswahili* dans une école missionnaire de l'Ugogo rural à l'âge de quinze ans. Le futur chantre de la construction nationale tanzanienne et poète officiel d'expression swahilie n'a pas la langue de la future nation comme langue maternelle. Ses origines rurales lui procurent un ancrage dans une société africaine du centre du Tanganyika où il mène une vie pastorale et manie d'abord le rythme des percussions du tambour *Nindo* dont il est maître. C'est sa capacité d'écrire en *kiswahili* et sa connaissance de la poésie classique d'expression swahilie qui assurent ses premières promotions professionnelles dans l'espace du Tanganyika colonial. Nous nous sommes basés sur des matériaux d'archives

pour restituer autant qu'il nous était possible, le contexte de la formation du premier espace de communication poétique inter-tanganyikais. Il y a l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala et la biographie qu'il a écrite de son ami le Cheikh Kaluta Amri Abedi. Nous pouvons lire aussi, grâce au travail de conservation de Mathias E. Mnyampala puis de son deuxième fils Charles, ces premières chaînes de dialogues entre poètes tanganyikais d'expression swahilie qui échangent des palabres *(malumbano)* en vers classiques de genre SHAIRI dans les colonnes de la presse coloniale (*Cf* Un précurseur du genre NGONJERA : les *Malumbano ya Ushairi* « Palabres poétiques »). Notre modèle formel de description de la métrique nous permet de voir que ces poèmes sont strictement conformes dans leur mètre au mètre classique de genre SHAIRI de la poésie swahilie qui connaissait par ailleurs elle-même ce type d'échange épistolaire de dialogues en vers. Ce sont les contextes historique, politique et géographique où sont composés les textes des poèmes qui diffèrent, pas leurs structures métriques décrites formellement. Les palabres coloniaux en vers d'expression swahilie proviennent de tout le territoire du Tanganyika. Ils sont le fruit de poètes aux origines ethniques variées qui ont des langues et des religions différentes. Ce ne sont plus ces palabres guerriers des poètes swahilis des Cités-États rivales dont le système économique basé sur le commerce de l'océan indien et la traite des esclaves achetés ou razziés sur le continent a été remplacé par des systèmes coloniaux différents. L'action des missions chrétiennes et des écoles coloniales nous apparaît avoir été déterminante dans la formation d'un premier espace swahilophone inter-tanganyikais.

Dans le domaine de la poésie, l'écriture de traité de métrique est encouragée car c'est en 1954 qu'est publié le traité du Cheikh Kaluta Amri Abedi des *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition de poèmes et Diwani d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954). Ce traité va être très lu au Tanganyika et formera par la suite des générations de poètes. Les bases de la construction nationale tanzanienne que sont les frontières de son territoire continental, la langue de la nation et la stratégie particulière de promotion du *kiswahili* par la diffusion des connaissances littéraire et poétique, sont posées à l'époque coloniale. La langue de la poésie qui réunit les Tanganyikais dans les poèmes publiés dans les journaux n'est cependant pas le *kiswahili sanifu* (standard) de l'administration mais une langue plus conservatrice des dialectes du Nord du *kiswahili*

sur les plans lexical et grammatical. D'une part l'administration entretient et développe une dynamique de la diffusion des connaissances poétiques qui lui est exogène. Les poèmes sont écrits par des poètes du Tanganyika qui disposent de leurs propres réseaux de diffusion des savoirs. Nous l'avons vu dans une ville comme Ujiji sur la rive orientale du lac Tanganyika d'où est issu le Cheikh Kaluta Amri Abedi. La référence linguistique de la poésie d'expression swahilie dans ces villes est celle du socle classique de la poésie swahilie qui est écrite en dialectes du Nord du *Kiswahili* dans leurs états linguistiques d'alors.

D'autre part, l'administration nous semble encourager le classicisme dans la diffusion des mètres de la poésie swahilie ancienne. Les règles de métrique et la langue des anciennes Cités-États swahilies du Nord de la côte swahilie font l'objet d'une transmission coloniale en tant que modèle académique et normatif.

C'est sur ce plan que va intervenir la rupture avec le système et l'idéologie coloniaux que notre modèle de description formelle de la métrique nous a permis de décrire puis d'interpréter. Les autorités politiques des États tanganyikais puis tanzanien, souverains et indépendants, ne font cependant pas le choix de partir d'une *tabula rasa* pour amorcer le délicat processus de la construction nationale. Au contraire elles reprennent cet acquis colonial fondamental en termes d'unité nationale qui est l'emploi du *kiswahili sanifu* (standard) comme langue de la nation. La continuité avec l'ancienne administration coloniale est telle que, non seulement le pays reprend l'ensemble des divisions administratives coloniales mais aussi la *Common Law* britannique basée sur la règle du précédent. Se pose alors la question de l'absence du précédent dans une nation à l'existence nouvelle et la nécessité d'un ancrage[129] dans une histoire juridique plus longue que celle qui est vierge du nouvel État. Les pratiques du développement et de la diffusion du *kiswahili* par la poésie classique d'expression swahile sont également reprises de l'administration précédente. L'État tanzanien est nouveau, souverain, son idéologie socialiste officielle est très différente de celle de l'organisation coloniale mais il fait le choix de la continuité administrative, linguistique et littéraire. Vis-à-vis du *kiswahili* et de la poésie classique, ce choix ramène par ailleurs à des pratiques précoloniales qui dressent un pont historique entre la Tanzanie et les anciennes sociétés des Swahilis de la côte de l'océan indien des XVIIIème et des XIXème siècles dont

l'organisation économique est elle-même contraire à l'idéologie égalitariste de la déclaration d'Arusha de 1967.

Pourtant, une association comme l'UKUTA, qui constitue un réseau national et officiel de poètes d'expression swahilie tanzaniens au service de la construction nationale, à pour mission de conserver et de diffuser les mètres de la poésie classique. Nous le voyons grâce à notre modèle d'analyse métrique, le genre SHAIRI passe du XVIIIème siècle aux années 1960 et après dans une relation de stricte conformité de l'ensemble de ses principes et des valeurs de leurs paramètres. Quand nous comparons des poèmes du corpus classique et des poèmes de Mathias E. Mnyampala, comme ceux de son *Diwani,* le genre SHAIRI, strictement classique quant au mètre, représente la majorité des compositions de cette anthologie poétique. Ce livre est promu en 1994 à l'échelon national par la distinction de la médaille de la République Unie de Tanzanie décernée par décret présidentiel. L'entretien de la dynamique de promotion du *kiswahili* par les structures métriques pérennes de la métrique classique demeure d'actualité car il s'agit de maintenir une dynamique d'unification nationale. De même le genre classique UTENZI est repris tel quel, dans sa forme latine écrite sur quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti* que nous voyons dans les poèmes de Mathias E. Mnyampala et dans le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Par cette conservation des mètres classiques anciens qui étaient passés au Tanganyika par des réseaux autonomes et l'action de l'administration coloniale, l'État tanzanien fait le choix de la force et de la stabilité d'une littérature ancienne et prestigieuse pour diffuser la langue de la nation. Aussi, le *kiswahili* poétique, dans son expansion précoloniale et coloniale a rencontré des sociétés de cultures multiples et de religions plurielles. Il présente déjà la possibilité, reprise par les autorités indépendantes, d'une utilisation versatile de certain de ses termes à portée générale. C'est le cas de la dimension inter-confessionnelle de l'usage du vocabulaire religieux d'origine islamique de la poésie classique. Les modes islamiques de désignation de dieu par l'un de ses 99 attributs sont dans cette langue poétique d'application générale et servent de base de dialogue aux poètes de toute confession. Les poètes échangent et se situent par rapport à dieu, ses lois et la morale religieuse dans le réglement de leurs différends le long des palabres en vers classiques. Cette possibilité d'un usage versatile de notions générales, qui suppose également le respect

d'un code d'éthique par les poètes d'expression swahilie, peut être prolongée à l'échelon national comme une modalité du succès de la construction nationale par le *kiswahili* et sa poésie classique.

Le choix de préserver la tradition littéraire des Swahilis de la côte des XVIIIème et des XIXème siècles comme fondement de la modernité politique tanzanienne, qui se traduit en premier lieu par l'apparition d'une nation nouvelle, ne peut cependant pas conduire à écrire les mêmes textes qu'il y a deux siècles, y compris sur le plan formel. La tradition poétique swahilie comporte l'avantage de sa richesse et de la sophistication littéraire. La jeune nation ne se prive pas de se doter de cette profondeur historique particulière et du sentiment de fierté nationale qu'elle peut générer chez les Tanzaniens au sujet de leur langue. Les mètres seront donc forgés de manière strictement conforme dans certains poèmes à valeur d'exemple et reconnus officiellement de Mathias E. Mnyampala. Mais la tradition souffre sur le plan politique, lorsqu'il s'agit d'inventer une nation africaine et souveraine, très récemment libérée d'une longue période d'acculturation et d'aliénation coloniale, de deux défauts rédhibitoires qui incitent à faire montre d'une appropriation et d'une africanisation des mètres.

D'une part les passeurs coloniaux des textes ont jeté un sérieux doute sur l'africanité de cette tradition poétique, qui persiste jusqu'à nos jours. Lyndon Harries place ainsi les origines de cette tradition dans l'Islam et la littérature arabe (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 24-25). Nos propres analyses et la comparaison formelle des métriques arabe classique, persane classique et swahilie classique indiquent que la poésie d'expression swahilie classique est un phénomène *sui generis* dans sa métrique. Mais comment un citoyen tanzanien peut-il le ressentir intuitivement, sans passer par ces analyses complexes, tandis que la majorité de la terminologie métrique de la poésie swahilie est constituée d'emprunts à la langue arabe ? En premier lieu les noms en *kiswahili* de la poésie (*ushairi*), de la métrique (*arudhi*), de la strophe (*ubeti*), des rimes (*vina*) et de la mesure syllabique (*mizani*) sont des emprunts à l'arabe. Si elles avaient choisi de se doter telle quelle de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie pour la construction nationale, les autorités tanzaniennes auraient introduit une dimension contradictoire dans leur volonté de créer une nation africaine. Par ailleurs, les mètres classiques établissent un lien historique avec un système économique féodal et

esclavagiste des Cités-États swahilies, que l'idéologie socialiste officielle a pris comme exemple de l'exploitation à combattre en Tanzanie. Il va falloir nécessairement trouver une technique formelle pour nationaliser ces mètres et pour que les nouveaux poètes tanzaniens prouvent sans ambiguïté leur africanisation au public.

D'autre part, les mètres classiques relient également la nouvelle nation à une période d'asservissement des régions qui la composent, à savoir la période coloniale par laquelle le corpus classique écrit en dialecte du Nord du *kiswahili* a transité et a été transmis. Nous avons vu que l'attitude littéraire coloniale peut alors faire l'objet d'une représentation symbolique postcoloniale comme étant celle du déguisement de l'autoritarisme derrière le classicisme littéraire. Les Tanganyikais de la période coloniale ont peut être appris le *kiswahili* non par choix mais par nécessité. De même, les techniques de compositions classiques seraient alors un carcan dont il conviendrait de se libérer tout en le conservant de manière paradoxale car c'est la décision des autorités de l'État tanzanien indépendant.

Nous avons pu identifier des processus créatifs *ex materia* dans le corpus poétique promu à l'échelon national de Mathias E. Mnyampala grâce à notre système de description formelle de la métrique. Cette troisième voie de la création poétique permet de dépasser le paradoxe qui n'est qu'apparent entre conservation des mètres classiques et innovation sur leur base. C'est ainsi que la construction nationale va pouvoir allier l'avantage de l'intégration de la tradition littéraire riche et ancienne de la langue de la nation à la nécessité de faire montre d'un sursaut africain de liberté qui s'exprime dans la créativité formelle de la métrique de sa poésie officielle. Mathias E. Mnyampala invente un style de composition comme le MTIRIRIKO « flux » qui respecte de manière strictement conforme les principes et les valeurs de paramètres du genre classique SHAIRI et qui, simultanément, ajoute une nouvelle règle qui le rend plus complexe. C'est la contrainte d'isométricité stricte des chaînes de rimes. Le style VIDATO « entailles », que Mnyampala théorise et applique avec d'autres poètes, reste dans les règles du genre classique SHAIRI. Mais il modifie systématiquement la valeur de la portée de la chaîne de rimes finales-médianes qui passe d'une à deux strophes/*beti.* D'où la succession des entailles de rimes, dans les strophes/*beti* prises deux à deux, qui reproduisent les encoches faites sur le tronc des palmiers. La poésie reconnue

officiellement n'admet pas les vers libres qui feraient perdre l'avantage de la stabilité et d'un sentiment de fierté nationale liés à l'ancienneté et à la richesse de la tradition littéraire swahilie associée à la diffusion de la langue nationale.

Mathias E. Mnyampala, reconnu à titre posthume comme poète national, innove toujours sur la base de processus créatifs *ex materia* qui prennent les principes et les paramètres du genre SHAIRI et les transforme pour obtenir le genre MSISITIZO « insistance ». Ici le paramètre de la continuité des chaînes de rimes à l'échelle d'une strophe/*ubeti* est transformé ce qui conduit à la création du nouveau genre dont nous pouvons constater la parenté avec le genre SHAIRI et la décrire formellement. Les processus créatifs *ex materia* nous apparaissent également fondamentaux dans la définition de l'idée nationale telle qu'elle se décrit dans les textes des poèmes de Mathias E. Mnyampala. Car ils correspondent à des pratiques artistiques courantes dans l'art africain traditionnel des différentes régions et groupes ethniques de Tanzanie. Ils présentent donc l'avantage d'être une affirmation de la créativité des poètes tanzaniens, une libération des anciens cadres féodaux et coloniaux de la composition poétique et une africanisation des processus créatifs. C'est ce que recherche le politique pour la construction nationale en conservant la tradition poétique d'expression swahilie et en opposant ses nouveaux modes nationaux d'écritures poétiques à ceux, reconstruits, de la culture coloniale. La création *ex materia* est le symbole officiel et la démonstration d'une africanité pleinement retrouvée dans le domaine de la composition poétique. Elle permet de renforcer la compréhensibilité et l'acceptabilité de la poésie officielle des poètes de l'UKUTA par les Tanzaniens qui doivent pouvoir s'approprier la culture nationale. C'est à dire y retrouver des traits de leurs propres cultures d'origine.

La création *ex materia* permet aussi d'associer des éléments hétérogènes dans des synthèses artistiques et littéraires composites qui sont acceptées par le politique quant elles permettent de représenter de manière générale des traits culturels, des institutions et des valeurs partagées par les Tanzaniens. Mathias E. Mnyampala va inventer le genre NGONJERA « palabres » sur un procédé de composition *ex materia* de cette sorte. Il se fonde sur la pratique des palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) qui sont connus des poètes d'expression swahilie depuis la période classique et qui s'est généralisée au Tanganyika pendant la colonisation dans les journaux swahilophones et à la radio. Les

analyses métriques et linguistiques des poèmes de genre NGONJERA de son premier livre (MNYAMPALA, M., E., 1970) montrent que ces derniers entrent à nouveau dans une relation stricte de conformité avec le mètre et la structure dialogique formelle des palabres pré-existants. Le mode de création *ex materia* ne signifie pas que les objets matériels ou immatériels qui entrent dans les compositions sont nécessairement transformés et il peuvent demeurer tels quels dans ces œuvres de synthèse. Mathias E. Mnyampala va associer les palabres poétiques (*malumbano ya ushairi*) traditionnels des poètes d'expression swahilie à l'institution judiciaire des palabres des *Wanyaugogo* de Dodoma. Ces palabres sont une négociation collective dont le moteur est le conflit qu'ils ont pour objectif de régler sans violence par l'intervention du groupe et la progression des protagonistes vers un consensus dans l'échange parfois très vif des paroles. Le nom de *ngonjera* vient de la langue maternelle de Mnyampala où il désigne les palabres comme le nominal swahili *malumbano* qui n'est pas retenu dans la langue de la nation comme nom du nouveau genre poétique.

Par la promotion officielle du genre NGONJERA et de son nom *cigogo,* la culture nationale démontre au public qu'elle accepte de remplacer un terme swahili par un terme régional qui a la particularité de désigner en même temps l'institution des palabres très répandue dans les sociétés africaines où elle trouve des désignations dans les langues locales.

Pour intégrer l'institution des palabres en tant que juridiction de la parole (BIDIMA, J.-G., 1997) au genre NGONJERA, Mathias E. Mnyampala a l'idée qu'il faut rendre ce genre vivant, donc qu'il doit pouvoir être joué à la manière des dialogues du théâtre européen. Et c'est le troisième constituant de la création *ex materia* qui s'ajoute car le poète va combler l'absence des poètes qui échangeaient les palabres poétiques, ou des protagonistes des palabres réels, par la présence de personnages dont les répliques sont structurées par le mètre du genre classique SHAIRI. C'est cette poésie du genre NGONJERA qui nous apparaît être la plus représentative d'une poésie officielle car elle est immédiatement interprétable culturellement par la majorité des Tanzaniens. Elle est donc adéquate à son rôle de promotion de la langue swahilie et de l'idéologie officielle. Ce fait est reconnu du vivant de Mnyampala par le second vice-président de Tanzanie, M. Rashidi M. Kawawa, qui rédige l'introduction des deux livres de *ngonjera*. L'homme

d'État appelle de ses voeux l'enseignement de ces textes dans les écoles du pays tout entier car ils conviennent à merveille à l'objectif de diffusion de la langue de la nation par les textes de la poésie d'expression swahilie. Les reconnaissances posthumes officielles de Mathias E. Mnyampala ne cessent d'ailleurs pas de mentionner l'invention du genre NGONJERA comme motif de distinction du poète.

Ce genre est classique sur le plan de la métrique dans le premier livre et il est aussi manifestement africanisé. De par les processus créatifs de composition *ex materia* qui le font naître. De par les éléments culturels que ces processus associent comme les palabres poétiques et l'institution des palabres réels. De par son nom qui vient d'une langue régionale, le *cigogo,* la langue maternelle de l'auteur. Désigner les palabres de la sorte, employer des méthodes créatives populaires, c'est indiquer à tous les Tanzaniens qu'ils peuvent se reconnaître dans leur culture nationale et sa poésie officielle. Le dernier élément de la synthèse nationale des poèmes de genre NGONJERA est le texte de la déclaration d'Arusha, fondateur et programmatique du socialisme tanzanien il se reflète dans le premier livre et est adapté en intégralité dans le deuxième (MNYAMPALA, M., E., 1971).
Alors, Mathias E. Mnyampala poursuit son processus de transformation *ex materia* et compose dans un nouveau courant syllabique du genre SHAIRI, celui des quatrains de vers à hémistiches décasyllabiques, qu'il invente pour l'occasion. Il reprend l'organisation et les titres des parties de la déclaration d'Arusha dont le texte adapté dans une version versifiée va constituer la base d'apprentissage des élèves. Ces élèves qui doivent l'apprendre par cœur trouvent leur partie à mémoriser suivant un découpage arbitraire du texte par des lettres majuscules données par ordre alphabétique. L'idéologie nationale se dit dans des palabres impersonnels qui ont neutralisé l'idée-même de palabres. Il ne s'agit plus d'une négociation normée socialement et agoniste où la solution se trouve, éventuellement, après la réalisation d'un processus mais d'un texte de propagande à destination des écoles où le résultat est déterminé à l'avance. L'africanisation de la création formelle des mètres sur une base *ex materia,* la représentation d'une institution comme les palabres qui est elle aussi bien connue des Tanzaniens, peuvent être utilisées pour rendre acceptable le monologue de l'idéologie officielle quant il s'agit de la construction d'une nation africaine et socialiste.

Mais cette période du socialisme tanzanien prend fin en 1985 et Mathias E. Mnyampala est promu officiellement comme artiste national (*Msanii wa Taifa*) en 1987. Le pays passe au multi-partisme en 1992 et Mathias E. Mnyampala reçoit à titre posthume la médaille de la République Unie de Tanzanie en 1994. Son œuvre poétique au service de la construction nationale tanzanienne est toujours d'actualité et ne se résume pas à la dérive autoritaire du deuxième livre de *ngonjera.* De même, l'UKUTA qu'il a présidée jusqu'en 1966 existe encore et continue de promouvoir des modes de création poétique basés sur les règles de la métrique classique et ses transformations *ex materia.*

La poésie de Mathias E. Mnyampala a été novatrice dans sa capacité d'africanisation des processus créatifs et de conservation de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie. Elle a facilité une démarche délicate sur le plan de l'invention d'une culture nationale qui est celle de l'enraciner dans le long cours historique par la tradition de la poésie d'expression swahilie tout en permettant la nationalisation et la transformation de cette tradition. En retrouvant un mode de création *ex materia* en poésie analogue à celui qui existe dans d'autres arts africains comme la sculpture traditionnelle, le tissage où les scarifications rituelles de la peau, il a permis aux Tanzaniens de se reconnaître dans la poésie officielle de la culture de leur nation. D'autres inventions n'ont pas été retenues par le politique, qui restait le maître de la construction nationale. Comme la tentative d'une fondation théologique du texte de la déclaration d'Arusha associé, phrase par phrase, de manière composite, à des versets de la *Bible* et du *Coran* et des résumés des enseignements de Bouddha et du *Veda*. À l'échelon national, la religion doit s'exprimer par des notions générales en *kiswahili* et laisser à la sphère spirituelle la possibilité d'une interprétation particulière et privée de ces notions au regard d'extraits spécifiques des textes sacrés.

Nous espérons que notre approche, fondée sur la description formelle des textes poétiques a permis d'aller plus avant dans la compréhension de cette idée de la nation tanzanienne telle que pouvaient la concevoir les acteurs politiques d'époques successives avec les modalités de la mettre en application au sein de la population tanzanienne. Nous voyons avec l'exemple de l'essai théologico-politique inédit de Mathias E. Mnyampala intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » que des divergences pouvaient,

naturellement, exister parmi les acteurs de l'époque au sujet de cette idée nationale. Mathias E. Mnyampala est d'abord un auteur chrétien ouvert à d'autres religions quand il s'agit de politique. Les archives de Mathias E. Mnyampala dont nous disposons sont complètes et nous n'avons pu en présenter qu'une partie dans le cadre de cette thèse. Il y aurait sans doute grand intérêt à continuer de lire les textes de Mathias E. Mnyampala pour comprendre son rapport théologique au monde. C'est une question complexe mais qui aurait pu continuer de nous apporter un éclairage sur la question de la conception de la construction nationale dans la poésie de Mnyampala. Sur le plan de la tradition poétique swahilie, l'imaginaire d'un poème apocalyptique comme *Inkishafi* « le dévoilement » (SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR, 1977) nous semble se retrouver dans certains poèmes de l'auteur comme *Ulimwengu ni Sarabi* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116). Le réel y est exprimé dans son caractère fugitif, injuste, incompréhensible où en définitive la seule réponse certaine se trouve en dieu. Une meilleure compréhension de la vision théologique du monde de Mathias E. Mnyampala se serait également enrichie de la connaissance de la religion traditionnelle africaine des *Wanyaugogo* du Tanganyika. Nous aurions pu alors tenter la synthèse de l'imaginaire islamique des textes classiques que Mathias E. Mnyampala a très probablement lu, de son imaginaire chrétien et du rapport traditionnel des *Wanyaugogo* au divin et au surnaturel.

La compréhension des poèmes de Mathias E. Mnyampala pourrait aussi comprendre un volet sur la culture artistique traditionnelle des *Wanyaugogo.* Sur le plan musical, nous avons su de par l'autobiographie de l'auteur qu'il était un maître du tambour *Nindo*. Comme les règles de la métrique, les rythmes peuvent être reproduits à l'identique ou sur la base de transformations *ex materia* de leurs séquences. C'est une limite ethno-musicale de notre approche que de ne pas établir une comparaison entre les possibilités de cantillation non-religieuse des textes des poèmes de Mnyampala et la culture musicale de son groupe ethnique d'origine. L'auteur a écrit aussi en *cigogo.* Des textes courts, des articles dans le journal *Wela*. Avait-il écrit des poèmes dans cette langue ? Quelle structure métrique présente la poésie traditionnelle *gogo* ? Tous ces éléments, religieux, musicaux, poétiques venaient naturellement s'intégrer dans la notion d'idée nationale en rapport avec l'auteur. Cette approche anthropologique complémentaire de

notre analyse formelle des textes nécessiterait une nouvelle lecture des archives et des recherches bibliographiques et de terrain sur la culture *gogo*. Elle apporterait une connaissance sur l'apport individuel de l'auteur à la construction nationale. Sur ces conceptions particulières qui ne sont pas nécessairement retenues par le politique à l'échelon national car nous avons vu qu'à ce niveau les institutions particulières, qu'elles relèvent de la religion ou des pratiques judicaires comme les palabres réels, se disent d'une manière générale et compréhensible par le plus grand nombre. Dans la description formelle de la métrique des poèmes de Mathias E. Mnyampala, nous avons pu voir ses processus créatifs *ex materia* et le potentiel d'africanisation de la culture nationale qu'il représente. L'étude complémentaire des pratiques artistiques et religieuses traditionnelles des *Wanyaugogo* nous permettrait de voir comment cette africanité artistique se concrétise dans la région natale de Mathias E. Mnyampala et comment elle aurait pu influencer ses processus créatifs, promus officiellement par des autorités politiques successives comme une image de l'africanisation de la culture nationale.

Notre approche et notre apport dans le domaine de la métrique formelle, nous ont permis d'observer, de décrire puis d'interpréter le phénomène de la créativité *ex materia.* L'approche anthropologique complémentaire dans l'étude de la construction nationale tanzanienne au regard de la poésie d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala supposerait un travail d'équipe et de pouvoir nous associer aux compétences d'autres chercheurs. La question de l'étude des réalisations concrètes issues de la création *ex materia* dans l'art africain, quand il est convoqué par le politique pour l'invention de cultures nationales, est un vaste champ de recherche qui pourrait inclure plusieurs arts et prendre en compte plusieurs pays. Il permettrait des approches comparatives des différentes constructions nationales africaines. Le cas de l'art poétique de Mathias E. Mnyampala et de la Tanzanie nous a fait prendre conscience de ce phénomène de la création *ex materia*. Parce que nous avons pu le décrire formellement. Ces processus créatifs en eux-mêmes soulèvent de nombreuses questions sur le plan de la théorie de l'art et d'une histoire politique de l'art africain. Un travail de recherche nous apparaît n'être toujours qu'une entreprise partielle et la recherche elle-même une quête sans fin.

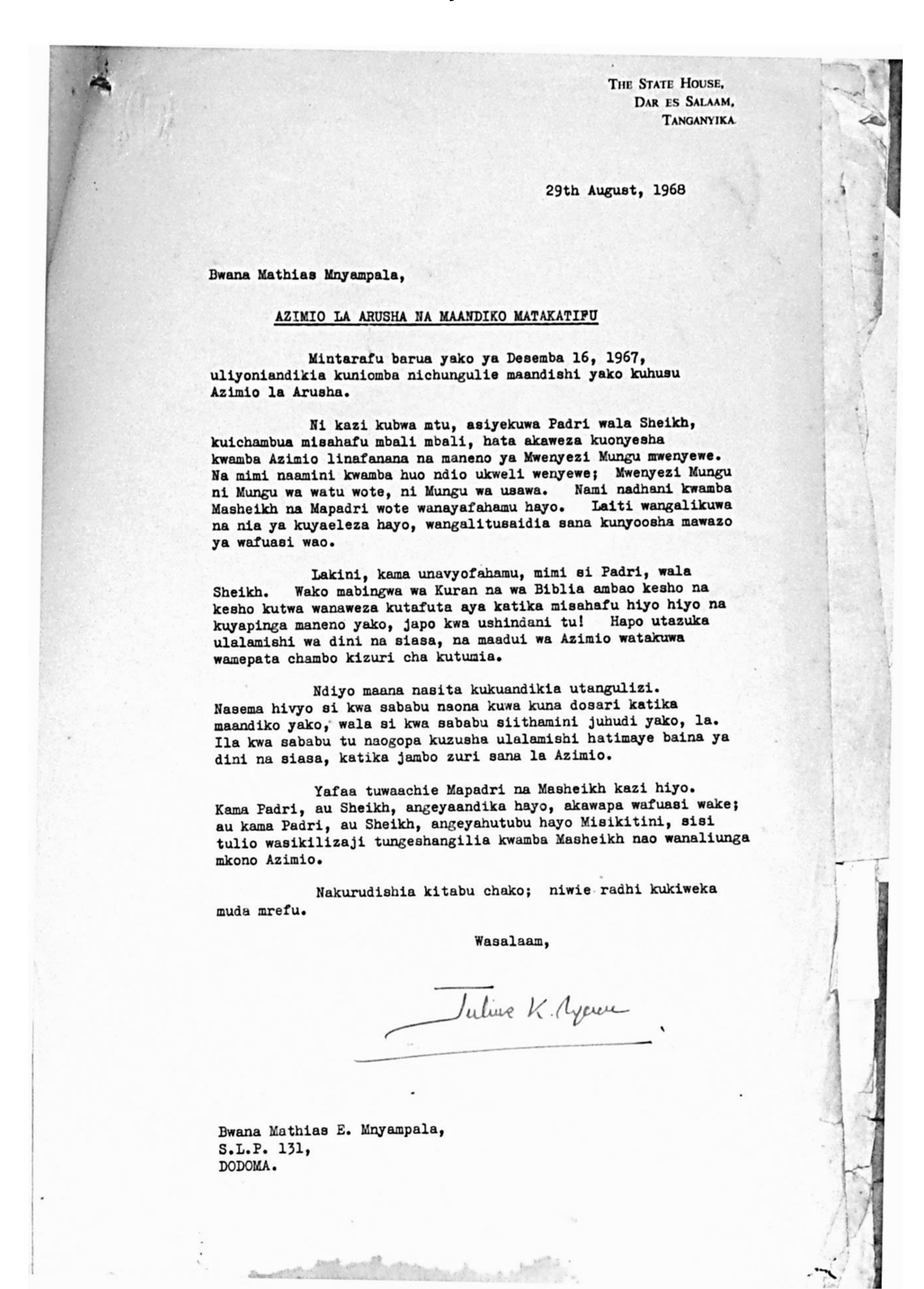
Annexe

A. Extraits des archives Mathias E. Mnyampala

1. AZIMIO LA ARUSHA NA MAANDIKO MATAKATIFU (ALA)

ala_jkn0

Lettre du président Julius K. Nyerere du 29 août 1968 au sujet du manuscrit d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu*



THE STATE HOUSE,
DAR ES SALAAM,
TANGANYIKA.

29th August, 1968

Bwana Mathias Mnyampala,

AZIMIO LA ARUSHA NA MAANDIKO MATAKATIFU

Mintarafu barua yako ya Desemba 16, 1967, uliyoniandikia kuniomba nichungulie maandishi yako kuhusu Azimio la Arusha.

Ni kazi kubwa mtu, asiyekuwa Padri wala Sheikh, kuichambua misahafu mbali mbali, hata akaweza kuonyesha kwamba Azimio linafanana na maneno ya Mwenyezi Mungu mwenyewe. Na mimi naamini kwamba huo ndio ukweli wenyewe; Mwenyezi Mungu ni Mungu wa watu wote, ni Mungu wa usawa. Nami nadhani kwamba Masheikh na Mapadri wote wanayafahamu hayo. Laiti wangalikuwa na nia ya kuyaeleza hayo, wangalitusaidia sana kunyoosha mawazo ya wafuasi wao.

Lakini, kama unavyofahamu, mimi si Padri, wala Sheikh. Wako mabingwa wa Kuran na wa Biblia ambao kesho na kesho kutwa wanaweza kutafuta aya katika misahafu hiyo hiyo na kuyapinga maneno yako, japo kwa ushindani tu! Hapo utazuka ulalamishi wa dini na siasa, na maadui wa Azimio watakuwa wamepata chambo kizuri cha kutumia.

Ndiyo maana nasita kukuandikia utangulizi. Nasema hivyo si kwa sababu naona kuwa kuna dosari katika maandiko yako, wala si kwa sababu siithamini juhudi yako, la. Ila kwa sababu tu naogopa kuzusha ulalamishi hatimaye baina ya dini na siasa, katika jambo zuri sana la Azimio.

Yafaa tuwaachie Mapadri na Masheikh kazi hiyo. Kama Padri, au Sheikh, angeyaandika hayo, akawapa wafuasi wake; au kama Padri, au Sheikh, angeyahutubu hayo Misikitini, sisi tulio wasikilizaji tungeshangilia kwamba Masheikh nao wanaliunga mkono Azimio.

Nakurudishia kitabu chako; niwie radhi kukiweka muda mrefu.

Wasalaam,

Julius K. Nyerere

Bwana Mathias E. Mnyampala,
S.L.P. 131,
DODOMA.

Kwa maana wanaiotea nafsi yangu;
Wenye nguvu wamenikusanyikia;
Ee BWANA, si kwa kosa langu,
Wala si kwa hatia yangu.
Bila kosa langu huenda mbio hujiweka tayari;
Uamke uonane nami, na kutazama." Zaburi 59:1-4.

KURANI TUKUFU

Kuhusu uletaji amani kupitia Umoja wa Mataifa. Kurani inasema; "Sema: Ninajikinga kwa Mola wa watu, Mfalme wa watu, Mwabudiwa wa watu, Katika shari ya wasiwasi wa (Shetani) aendaye kisirisiri kwa hila, Atiaye wasiwasi mioyoni mwa watu." Sura 114:2-6.

Aya hizi zinatuzindua wajibu wetu wa kuleta amani na usalama kupitia kwenye Umoja wa Mataifa, ili kuondoa wasiwasi wa vita miongoni mwetu mataifa ya ulimwenguni humu.

Aya nyingi za Kurani zasema: "Naapa kwa (farasi) wakimbiaji wanaotweta, Na kwa wale watoao moto kwa kupiga, Tena kwa wale washambuliao wakati wa asubuhi, Basi wao wanapeperusha mavumbi, kisha wanaingia ndani ya kundi: Bila shaka mtu ni mwenye kutokushukuru sana kwa Mola wake." Sura 100: 2-7.

Aya hizi zikiwasema wale ambao daima hujiweka tayari kwa mashambulio ya kuwapiga wenzao. Ingawa wana nchi zao lakini kukosa shukrani kwao kwa Mungu wao aliyewapa nchi zao, wanapenda kushambulia tu na kuondoa amani duniani.

BUDDHA: Huruma na wema ndiyo imani ya dini ya Buddha. Aliwahi kujitenga akaenda kukaa porini kwa kuchukia vuguvugu la ubaya wa dunia. Hivyo Imani ya Buddha ni amani, ndivyo alivyokuwa akiomba daima katika uhai wake.

VEDAS: Kadhalika kitabu kitakatifu cha Vedas, kina mambo yake ya huruma sana. Maombi yao ni amani zaidi kuliko machafuko ya vita.

KUMBUSHO: Mfalme Suleimani katika methali zake anasema: "Weko wapuuzi wachomao moyo ya watu kama upanga; LAKINI ndimi zao walio werevu wa kweli huponya." Methali 12:18. Na nyingine nayo yasema: "Ukiwa na matusi humpata akataaye kuonyeka; LAKINI aangaliaye akikanywa hupata heshima." Methali 13:18. Hiyo ni fani ya kuhitaji amani.

SEHEMU YA PILI
(D) SIASA YA UJAMAA.

(a) Hakuna Unyonyaji:

(i) Kadhalika sehemu hii ya pili ya Azimio la Arusha kuhusu kifungu cha "Hakuna Unyonyaji". Maandiko matakatifu yanasema, katika Biblia: "Mmejiwekea akiba katika siku za mwisho. Angalieni, ujira wa wakulima walioyuna mashamba yenu, ninyi mliouzuia kwa hila, unapiga kelele, na vilio vyao walioyuna vimeingia masikioni mwa Bwana wa majeshi." Yakobo 5:3-6. Aya hizi zinawasuta mabepari na makabaila waliowanyonya wafanya kazi wao ambao waliwafanyisha kazi bure bila malipo ya halali au walipewa vibaba tu vya kula siku hiyo. Hapo unaweza kuyakinisha na kuona ya kuwa kifungu hiki kinachosema "Hakuna Unyonyaji" ni lazima kitekelezwe.

(ii) Biblia inazidi kufafanulia na kukitilia nguvu kifungu hiki cha Azimio la Arusha kwa kusema hivi: "Na ikiwa ndugu yako amekuwa maskini, na mkono wake umelegea kwako, ndipo utamsaidia, atakaa nawe kama mgeni, na msafiri. Usitake riba kwake wala faida, bali mche Mungu wako, ili ndugu yako akae nawe. Usimpe fedha yako upate riba, wala usimpe vyakula vyako kwa kujitakia faida. Mimi ndimi BWANA, Mungu wako, niliyewatoa katika nchi ya Misri ili niwape nchi ya Kanaani, nipate kuwa Mungu wenu. Tena kwamba ndugu yo amekuwa maskini pamoja nawe, akajiuza kwako; usimtumikishe mfano wa mtumwa." Walawi 25:35-39.

Maandiko matakatifu yanatukanya kuwa tukifanya hivyo tunawanyonya hao ndugu zetu. Shida huwatokea walimwengu wote lakini isiwe tena ndicho chanzo cha kumfanya nduguyo (binadamu) anyonywe - kwa kutumikishwa ama kuchukua riba kwake.

......................./26 ...

ala26

(iii) Kuhusu fungu hili la Azimio la Arusha linahimiza ufanyaji kazi wa kila mtu ale jasho lake kama Mwenyiezi Mungu alivyomuagiza babu yetu Adamu na Hawa. Biblia inatuambia: "Kwa jasho la uso wako utakula chakula, hata utakaporudia ardhi, ambayo katika hiyo ulitwaliwa; kwa maana u mavumbi wewe, nawe mavumbini utarudi. Kwa hiyo BWANA Mungu akamtoa katika bustani ya Edeni, ailime ardhi ambayo katika hiyo alitwaliwa." Mwanzo 3:19 na 23.

Je, hapo panahitaji unyonyaji? Vipi wewe hutaki kula chakula chako kwa kufanya kazi kwa mikono yako? Mtu ye yote anayewatumikisha wengine anawanyonya madhali yeye mwenyewe hafanyi kazi kwa mikono yake. Je utakataa kuitwa kupe?

(iv) Ushahidi wa maandiko matakatifu kuhusu Azimio la Arusha kila sehemu yametapakaa - ndani ya Biblia na maandiko mengine. Biblia inasema: "Kwa kuwa uweza wake wa Uungu umetukirimia vitu vyote vipasavyo uzima na utawa, kwa kumjua yeye aliyetuita kwa utukufu wake na wema wake mwenyewe." 2 Petro 1:3. Aya hii inatuonya ya kuwa kwa nini tusifanye kazi? Mikono tunayo, nguvu tunazo alizotupa Mwenyiezi Mungu, na kila aina ya zana za kufanyia kazi, vipi tusile chakula chetu kwa jasho letu wenyewe? Wakubwa wa dini hutuambia kuwa ni dhambi.

(v) Vile vile maandiko matakatifu hayakukomea hapo tu, Biblia inasema: "Kwa kuwa hata wakati ule tulipokuwapo kwenu tuliwaagiza neno hili, kwamba ikiwa mtu hataki kufanya kazi, basi, asile chakula." 2 Wathesalonike 3:10.

Maandiko yanasisitiza na kuonya tusiwe kupe, ni wanyonyaji. Biblia yasema: "Basi twawaagiza hao, na kuwaonya katika Bwana Yesu Kristo, watende kazi kwa utulivu na kula chakula chao wenyewe." 2 Wathesalonike 3:12. Aya hii inatuhimiza tujitegemee, na tusiwe kupe.

KURANI TUKUFU

Vile vile maandiko matakatifu kutokana na Kurani Tukufu, yasema: "Wale wanokula riba, hawatasimama ila kama anavyosimama yule ambaye Shetani humpooza kwa kumshika. Hayo ni kwa sababu wamesema, Biashara ni kama riba tu; hali Mwenyezi Mungu Amehalalisha biashara na kuiharimisha riba. Na aliyefikiwa na mauidha kutoka kwa Mola wake, kisha akajizuia, basi yake ni yale yaliyokwisha pita, na shauri yake ni kwa Mwenyezi Mungu. Lakini Anayerejea (kula riba), basi hao ndio watu wa Motoni, humo watakaa." Sura 2:276.

Aya hii inatuonya ule unyonyaji katika mambo ya biashara tukichukua faida iliyo kubwa zaidi, na wakati mwingine faida hiyo huitwa riba. Hivyo fungu hili la Azimio la Arusha linaungwa mkono kila mara kwa maandiko matakatifu.

BUDDHA: Nabii Buddha alilaumu sana huo mpango wa kuwanyonya watu wengine, hata baba yake Mfalme alipotaka kumfanya awe Mfalme awanyonye watu wengine alikataa.

VEDAS: Mambo ya riba na unyonyaji ingawa yanatendeka mahali pengi huko Asia lakini maandiko yao matakatifu yanapinga unyonyaji wa damu kwa wengine.

KUMBUSHO: Mfalme Suleimani katika hekima yake ya methali alisema hivi: "Maneno yao wasiomcha Mungu huotea damu za watu; LAKINI vinywa vyao wanyookao huwaponya." Methali 12:6. Hapo anawasema wanyonyaji wakubwa wa damu za binadamu wenzao - kwa namna hii au ile ya hali ya unyonyaji. Na methali nyingine yasema: "Atakaye mapato ya upotofu huwavuruga walioмо nyumbani mwake; LAKINI achukiaye mapenyezo hujipatia uzima." Methali 15:27

(b) Njia kuu za uchumi ni chini ya wakulima na wafanya kazi:

(i) Kuhusu kifungu hiki cha Azimio la Arusha, Biblia inasisitiza ikisema: "Akaongeza akamzaa ndugu yake, Habili. Habili alikuwa mchunga kondoo, na Kaini alikuwa mkulima ardhi. Ikawa hatimaye Kaini akaleta mazao ya ardhi, sadaka kwa BWANA. Habili naye akaleta wazao wa kwanza wa wanyama wake na sehemu zilizonona za wanyama. BWANA akamtakabalia Habili na sadaka yake." Mwanzo 4:2-4. Aya hizi zinatuthibitishia ya kwamba Habili na Kaini wote walikuwa wafanya kazi, kwani Habili alikuwa mchungaji na Kaini mkulima, kama kifungu kinavyosema.

................../27 ...

(ii) Maandiko matakatifu ya Biblia tena yakasema: "Ujifanyie safina ya mti wa mvinje; fanya na vyumba ndani ya safina, ukaifunike ndani na nje kwa lami. Hivi ndivyo utakavyoifanya; mikono mia tatu urefu wa safina, mikono hamsini upana wake, na mikono thelathini kwenda juu". Mwanzo 6:14-15.

Nabii Nuhu ni mfanya kazi, wakati alipokuwa akiunda Safina ya kuwachukua walimwengu na vilivyomo. Kila siku Nabii Nuhu alikuwa mwenye bidii ya kufanya kazi hiyo ya kuunda Safina.

(iii) Kadhalika kulikuwa na wengine waliotumia nguvu na jasho lao kwa kufanya kazi. Nao ndio wale walioanza kujenga Mnara wa Babeli. Biblia inasema: "Wakaambiana, Haya, na tufanye matofali tukayachome moto. Walikuwa na matofali badala ya mawe, na lami badala ya chokaa. Wakasema, Haya na tujijengee mji, na mnara, na kilele chake kifike mbinguni, tujifanyie jina; ili tusipate kutawanyika usoni pa nchi yote" Mwanzo 11:3-4. Aya hizi zinashuhudia kuwa ni lazima kila mtu awe mfanya kazi.

KURANI TUKUFU

Ushahidi mwingine unaotolewa na Kurani Tukufu juu ya ufanyaji kazi unasema hivi: "Hakika Tulimwumba mtu katika taabu. Anasema: Nimeharibu mali nyingi (bure). Je! Anadhani ya kuwa hapana ye yote amwonaye? Je! Hatukumpa macho mawili, Na ulimi, na midomo miwili, na Tukamwongoza njia mbili zilizoinuka?" Sura 90:5 na 7-11.

Aya hizi zinatuonya kuwa tusiwe wanyonyaji, yaani makupe. Kurani inatuambia ya kuwa "Hakika Tulimweumba mtu katika taabu." Ikiwa ni hivyo aliumbiwa taabu vipi wewe usijitaabishe kwa shughuli za kujipatia riziki yako mwenyewe kwa jasho lako? Tunaambiwa tulipewa macho, ulimi, nakadhalika. Tafadhali usiwe kupe.

BUDDHA: Imani ya dini hiyo inahimiza ufanyaji kazi si kama kujikalia tu. Huo ndio unyonyaji ikiwa mtu hafanyi kazi.

VEDAS: Mabaniani ni mahodari sana karibu kwa kila kazi. Hivyo Vedas inahimiza pia ufanyaji kazi kwa uhodari sana.

KUMBUSHO: Methali za Mfalme Suleimani juu ya ufanyaji kazi mojawapo yasema: "Avunaye siku za kipupwe ni mwenye akili; LAKINI alalaye siku za mavuno hujipatia soni." Methali 10:5. Methali hizi zinasema, asiyekosa kufanya kazi na kumlaani mvivu.

SEHEMU YA TATU

(E) SIASA YA KUJITEGEMEA.

Hii ni sehemu ya tatu ya mambo makuu ya Azimio la Arusha, kwa siasa ya Ujamaa na Kujitegemea. Mambo yaliyomo ndani ya sehemu hizi tatu ndiyo hasa ndicho kiini chake, na ndiyo yanayotiliwa mashaka na wale washikiliao neno 'Ukomunisti' ambalo ndilo kusudi langu kubwa la kuandika vifungu mbali mbali vya maandiko matakatifu haya. Vifungu hivyo vya maandiko matakatifu ndivyo vinavyosaidia na kutilia nguvu na ushahidi kuhusu vifungu vya Azimio la Arusha.

(i) Sehemu hii ya tatu ya Siasa Ya Kujitegemea, Biblia kama kawaida, inashuhudia ikitoa vifungu au aya zake ikisema: "Kwa hiyo BWANA Mungu akamtoa katika bustani ya Edeni, ailime ardhi ambayo katika hiyo alitwaliwa." Mwanzo 3:23.

Katika siasa ya Kujitegemea, haikuanzwa na serikali ya TANU na AFRO SHIRAZI tu, bali ilianzishwa tangu wakati Mwenyiezi Mungu alipowatoa ndani ya bustani ya Edeni Adamu na Hawa. Hivyo alimwambia babu yetu huyo Adamu na Hawa kuwa waende wakajitegemee wenyewe katika maisha yao yote waishi kwa jasho zao wenyewe.

(ii) Kadhalika Biblia inaendelea kututolea ushahidi zaidi, ikisema kwa nini Azimio la Arusha limeleta siasa ya Ujamaa na Kujitegemea. Biblia inasema hivi: "Basi twawaagiza hao, na kuwaonya katika Bwana Yesu Kristo, watende kazi kwa utulivu na kula chakula chao wenyewe." 2 Wathesalonike 3:12. Aya hii inazuia unyonyaji ikiwambia makupe kuwa wajitegemee ili wapate chakula chao wenyewe kwa jasho lao.

............/28 ...

SURA YA TISA

MSINGI WA TANU UMEJENGWA JUU YA SHERIA ZA MAANDIKO MATAKATIFU.

Kabla ya kumaliza masimulizi ya Imani ya Tanu juu ya Azimio la Arusha ni lazima tuone na kupima kwamba ni ipi misingi ya chama chetu kitukufu hiki cha TANU kiliposimamia.

Tangu mwanzo chama hiki kilijidhihirisha ukweli na ustahiki wake jinsi kilivyojengwa juu ya msingi wa sheria za dini na maandiko matakatifu ya Mungu.

Kumbuka mwenzangu kwamba, chama chetu cha TANU kiliundwa tarehe 7 ya mwezi wa 7, na Uhuru ulipatikana kwa muda wa miaka 7. Tarakimu 7 ni takatifu tangu kuumbwa kwa ulimwengu. Ikiwa pengine unashaka, hebu jaribu kujizindua kidogo mwenyewe. Haya yafuatayo ni miongoni mwa hayo maandiko matakatifu yaliyomo ndani ya vitabu vitakatifu kuhusu tarakimu ya 7:-

1. Mwenyiezi Mungu aliumba mbingu na dunia na vitu vyote vilivyomo - barani na baharini kwa muda wa siku sita ya 7 akapumzika. Siku hiyo aliitua akaifanya takatifu mpaka sasa.
2. Tunaposoma ndani ya Ufunuo katika Biblia. Humo ndani tunakuta kuna makanisa 7.
3. Makanisa hayo yana vinara 7 vyenye taa 7 vya dhahabu.
4. Tunakuta humo ndani ya Ufunuo kuna nyota 7.
5. Halafu tena humo mna Roho 7 za Mungu zenye mapaji 7.
6. Kukawa na mihuri 7 za Mungu na Malaika 7 wa Mungu.
7. Kuna Baragumu 7 za malaika hao 7, wenye ngurumo 7.
8. Kukawa na vichwa 7 vyenye vilemba 7 na macho 7 kila kichwa.
9. Kukawa na pembe 7 juu ya vile vilemba 7 vya vichwa 7.
10. Kukawa na mapigo 7 kutokana na malaika hao 7.
11. Halafu kukawa na milango 7 yenye vitasa 7 na wafalme 7.

KURANI TUKUFU:

12. Kuna mbingu 7, ghorofa 7. Kuna Popo 7 na ardhi 7.
13. Vile vile kuna moto 7 yenye mashimo nayo 7.
14. Kitabu chenye sura 7. Mahaji huzunguka Al-Kaaba mara 7.
15. Mahaji hao hupiga vinara 7 kwa mawe 7.
16. Mahaji hao hutoka na kwenda Safa na Marwa mara 7.

17.

MSINGI WA TANU:

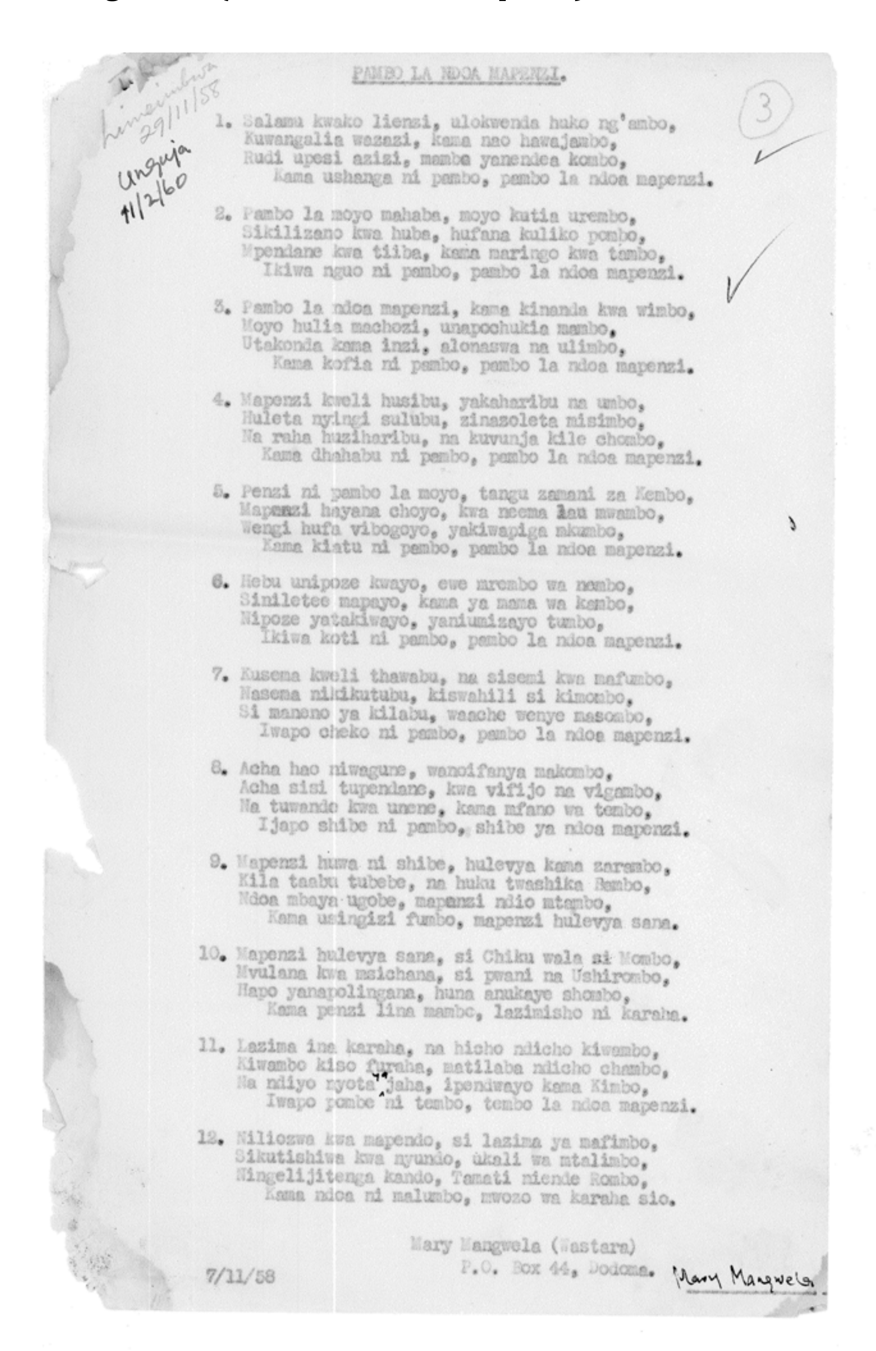
17. TANU iliundwa tarehe 7 katika mwezi wa 7.
18. Uhuru ulipatikana nchi kwa muda wa miaka 7.
19. Imefanya maendeleo makubwa sana kwa muda wa miaka 7.
20. Na Azimio la Arusha limepatikana kwa muda wa miaka 7. (Yaani tangu 1961 - 1967).

Ee Mwenyiezi Mungu Mlinde Rais wetu Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere azidi kuiendeleza Tanzania ili kushi[illegible] madhila yote,

AMINA.

2. DIWANI YA MNYAMPALA (Poèmes de MARY MANGWELA MNYAMPALA)

mangwela1 (Pambo la ndoa mapenzi)



Limeimbwa 29/11/58

Unguja 11/2/60

(3)

PAMBO LA NDOA MAPENZI.

1. Salamu kwako liensi, ulokwenda huko ng'ambo,
Kuwangalia wazazi, kama nao hawajambo,
Rudi upesi azizi, mambo yanendea kombo,
Kama ushanga ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

2. Pambo la moyo mahaba, moyo kutia urembo,
Sikilizano kwa huba, hufana kuliko pombo,
Mpendane kwa tiiba, kama maringo kwa tambo,
Ikiwa nguo ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

3. Pambo la ndoa mapenzi, kama kinanda kwa wimbo,
Moyo hulia machozi, unapochukia mambo,
Utakonda kama inzi, alonaswa na ulimbo,
Kama kofia ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

4. Mapenzi kweli husibu, yakaharibu na umbo,
Huleta nyingi sulubu, zinazoleta misimbo,
Na raha huziharibu, na kuvunja kile chombo,
Kama dhahabu ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

5. Penzi ni pambo la moyo, tangu zamani za Kembo,
Mapenzi hayana choyo, kwa neema lau mwambo,
Wengi hufa vibogoyo, yakiwapiga mkumbo,
Kama kiatu ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

6. Hebu unipoze kwayo, ewe mrembo wa nembo,
Siniletee mapayo, kama ya mama wa kembo,
Nipoze yatakiwayo, yaniumizayo tumbo,
Ikiwa koti ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

7. Kusema kweli thawabu, na sisemi kwa mafumbo,
Nasema nikikutubu, kiswahili si kimombo,
Si maneno ya kilabu, waache wenye masombo,
Iwapo cheko ni pambo, pambo la ndoa mapenzi.

8. Acha hao niwagune, wanoifanya makombo,
Acha sisi tupendane, kwa vifijo na vigambo,
Na tuwende kwa unene, kama mfano wa tembo,
Ijapo shibe ni pambo, shibe ya ndoa mapenzi.

9. Mapenzi huwa ni shibe, hulevya kama zarambo,
Kila taabu tubebe, na huku twashika Bembo,
Ndoa mbaya ugobe, mapanzi ndio mtambo,
Kama usingizi fumbo, mapenzi hulevya sana.

10. Mapenzi hulevya sana, si Chiku wala si Mombo,
Mvulana kwa msichana, si pwani na Ushirombo,
Hapo yanapolingana, huna anukaye shombo,
Kama penzi lina mambo, lazimisho ni karaha.

11. Lazima ina karaha, na hicho ndicho kiwambo,
Kiwambo kiso furaha, matilaba ndicho chambo,
Na ndiyo nyota jaha, ipendwayo kama Kimbo,
Iwapo pombe ni tembo, tembo la ndoa mapenzi.

12. Niliozwa kwa mapendo, si lazima ya mafimbo,
Sikutishiwa kwa nyundo, ukali wa mtalimbo,
Ningelijitenga kando, Tamati niende Rombo,
Kama ndoa ni malumbo, mwozo wa karaha sio.

Mary Mangwela (Wastara)
P.O. Box 44, Dodoma. Mary Mangwela

7/11/58

mangwela2 (Anojidai ufundi)

Kiongozi 16/3/59
Sauti ya Unguja 15/10/59

(8)

ANOJIDAI UFUNDI, KUNA FUNDI KUMSHINDA.

1. Shairi safiri nenda, ufike hadi Malindi,
Uzunguke na Uganda, Kenya Ruanda Urundi,
Unyamwezi na Mpanda, Unguja mpaka Lindi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

2. Ni mtu alo na inda, ana wivu wa bundi,
Amefanana na nunda, kukuchimbia kilindi,
Kila hila huiunda, kusudi awe mshindi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

3. Pana mtu kumshinda, anojidai ufundi,
Ufundiye kaukinda, anojidai hakindi,
Ndipo hulia ki-punda, sauti mpaka Mufindi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

4. Japo fundi wa ng'anda, na anate kama gundi,
Ingawa fundi wa randa, ama fundi wa mtindi,
Mwingine atamtinda, kutelemshwa hapandi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

5. Majivuno tayaponda, ambayo yeye hapendi,
Nachukia wanavyotenda, nakanya huyo mtendi,
Illahi Rabi nilinda, nimwachie bwana Hindi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

6. Japo fundi wa kuwinda, ingie kati ya kundi,
Naye fundi wa kupanda, kupanda punda hapandi,
Kwa mahiri atakonda, hata kijiti hapindi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

7. Japo fundi wa bumunda, kwazo keki za mahindi,
Naye fundi wa mlenda, apikaye mabimindi,
Siku moja utavunda, mbele na nyuma havyendi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

8. Japo mtu akiwanda, kumbe mwingine hawandi,
Mwili utapata donda, upiganapo kwa ndondi,
Utaoza kama tunda, usiupate ushindi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

9. Hapa ni beti ya kenda, nasalimu wa Masindi,
Nimelifunua ganda, nawandikia na hundi,
Nimewaonyesha chanda, kuwaasa maafandi,
Anojidai ufundi, kuna fundi kumshinda.

10. Kila alojaa nyonda, za moyoni na miundi,
Awe kongwe lau kinda, penye furaha harandi,
Kama maziwa kuganda, umshindapo ufundi,
Tamati huo ufundi, huja fundi kumshinda.

Mary Mangwela (Wastara)
P.O. Box 44,
Dodoma.

4/2/59

Mary Mangwela

mangwela3 (Lazima iso mapenzi)

(46)

LAZIMA ISO MAPENZI.

1. Dodoma kata miraba, wagawie wanafunzi,
Kwani sasa wanaluba, wakazikate mianzi,
Kila anokula riba, tumbo huvimba kisonzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

2. Illahi naomba toba, naimba wangu utenzi,
Ninaimba kwa hotuba, sikiza Mwinyiamanzi,
Mbele yetu ni akiba, nambie Mkurugenzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

3. Ninachelea dhunuba, nasema kwenu wafunzi,
Nahofia ukahaba, nikafue kwa muhunzi,
Siji tengeza daraba, nisumbue mfinyanzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

4. Umenipata msiba, wa lazimisho la mwunzi,
Wapinga langu tilaba, nifate huo upinzi,
Moyoni umenizaba, mwili umekufa ganzi!
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

5. Hakika imenikaba, imenifunga kitanzi,
Chanisakama na mwiba, walokileta waponzi,
Pumzi imeniziba, chazidi kuliko konzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

6. Nalikataa janaba, hiyo tabia ya panzi,
Sitaki jaza kibaba, cha mavuno ya mpanzi,
Napenda wangu suhuba, sikimbilii madanzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

7. Sikukupua si kwiba, kwenye ghala la mlinzi,
Sikunyakua habeba, hiyo mali ya Makenzi,
Huu ni wangu mkoba, naweka katika kanzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

8. Miaka kumi na saba, sikuwa nina majonzi,
Kila jema la haiba, nililitunza kwa lenzi,
Hakidhiwa kwa katiba, halipamba kwa kilinzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

9. Wamenifika wajuba, waharibu langu penzi,
Eti wanivike shaba, mboni watie kibanzi,
Ndipo moyo umegoba, sitaki nyolewa bwenzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

10. Sasa sili nikashiba, nimekonda kama inzi,
Silani mama na baba, kuniharibia nyenzi,
Kwani napingwa mahaba, waniwekea kisunzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

11. Sitavuliwa kikuba, ili nivikwe magunzi!
Siondoi yangu tiba, nilopewa na Mtenzi,
Hata wakiziba-ziba, jengo hili la mjenzi,
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

12. Kaditama mkataba, nipeni pole watunzi,
Naunga kwenu nasaba, unipoze wa Mlanzi,
Tavunjaje yangu huba, nizime yangu kurunzi?
Lazima iso na penzi, ndugu sihimili moyo!

Mary Mangwela (Wastara)
P.O. Box 44,

mangwela4 (Huyu ni Bwana Khamis



(42)

HUYU NI BWANA KHAMISI.

1. Hayani ajimaina, wa hadhara wadinasi,
Hayani huyu Bwana, mpendeza abunusi,
Mpendeza wa kusana, mtunzi wenu Khamisi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

2. Tupa jicho lako ona, apendeza kwa weusi,
Weusi wake kijana, katu hauna kakasi,
Kabila lake nanena, kuwatoa wasi wasi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

3. Kabila lake na shina, ni Mrufiji khalisi,
Wa Mlanzi kwa makina, sikia usidadisi,
Ndiye anayewabana, wajitiao ufarisi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

4. Poppte avumikana, kwa shairi za utesi,
Hushindana na akina, fulani ninawahisi,
Kwa sindano huwashona, na kuwakata makasi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

5. Bishano mwerevu sana, huwatoa wale fosi,
Na hachoki kubishana, ndipo huzidi jilisi,
Watesi hupotezana, na kupoteza nafasi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

6. Apenda heshimiana, mbele ya kadamnasi,
Sivunje lakeye jina, kama waleta tetesi,
Yu tayari kushikana, na hujuma kwa upesi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

7. Kisha hajui kununa, na umtukane tusi,
Tena hapendi tetana, mwenyewe husema 'basi',
Lakini mtakutana, kwenye kazi ya wandisi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

8. Kikushika takuchana, kama ni mbwa wa msasi,
Ama sivyo takukuna, na ukutoke mkosi,
Na ndipo mtang'ang'ana, ujute na adharusi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

9. Hebu mtazame tena, mtungaji makhususi,
Pengine mtapambana, ukitubishia sisi,
Pengine mwahusiana, uepuke khasaisi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

10. Kaditama mengi sina, mwone huyu taanusi,
Mwone na uso mpana, sura yake udurusi,
Utaona amenona, ang'ara kama shamsi,
Huyu ni Bwana Khamisi, usikiaye avuma.

Mary Mangwela (Wastara)
P.O. Box 44, Dodoma.

7/7/59

Mary Mangwela

mangwela5 (Njozi ya Mawe Matatu)

Lettre au secrétaire régional de *Kiongozi,* le journal de l'église catholique datée du 17 mai 1958

From: Bi. Mary Mangwela,
Shauri-Moyo Quarters,
P.O. Box 44,
DODOMA.
17th May, 1958.

264

~~The Editor~~

The Secretary,
"KIONGOZI",
The East African Swahili Newspaper,
P.O. Box 314,
T A B O R A.

Bwana Katibu,

Ahsante sana kwa barua yako adhim na kama ilivyo haja ya kutaka kujua juu ya swali lako kwa shairi langu la "NJOZI YA MAWE MATATU". Hivi sasa nakutafsiria maana hasa ya shairi langu. Majibu ni kama hivi hapo chini yafuatayo:-

1. Ni zile Kura tatu zilizoleta mgogoro kwa ajili ya uchaguzi wa Washauri katika Lejiko (Legislative Council) Dar es Salaam.

2. Ni zile at ati zilizomo katika nyoyo za watu wote wa mataifa matatu juu ya Serikali ya Mseto katika nchi ya Tangąnyika.

3. Ni zile patashika tatu za vyama vilivyopo katika nchi - TANU, UTP na TFL. Kiini hasa ni kama hapo juu kwenye No. 1 ya "Kura tatu"

Si mshindani wa jambo lo lote. Hivi sasa wanitia wasi wasi na mashaka makuu kwa maulizo yako. Lakini ni lazima niseme kweli yangu wazi - ukilitoa ama kulitupa kapuni hii ni hiari yako Mheshimiwa.

Ningependa kuleta mashairi mengine ya aina mbali - mbali bali nina wasi wasi kuyaleta.

Mimi wako mtii na mnyenyekevu,
TUMSIFU YESU KRISTU!!!

MARY MANGWELA.

3. HAZINA YA WASHAIRI (HYW)

hyw1a

HAZINA YA WASHAIRI

Katika mwezi Agosti, 1935 lilitokea shairi moja ndani ya Mambo Leo ya mwezi huo. Shairi hili lilitungwa na Sheikh Mzee Waziri (Kijana), wa Kiluhwi, Tanga. Ngonjera za shairi hili zina-husu Hirizi Ya Shillingi Mia iliyompotea Bwana Waziri. Kama ujuavyo kwamba washairi huanzisha mjadala fulani kwa fumbo tu na kuacha hasa kitu chenyewe anachotaka kusemea. Kwa kawaida wasomaji wengi wasiokuwa washairi ghalibu sana kutambua ni kitu gani kinachosemwa na mshairi katika ngonjera zake. Hivyo Bwana Mzee Waziri alisema hivi:-

1.

HIRIZI YA SHILLINGI MIA

Hirizi yangu ya mana, jana imenipotea,
Nimekuwa kama lana, sina pa kutegemea,
Si usiku si mchana, nalia kinjianjia,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.

Naogopa maadui, wanao kuniclukia,
Wasinigeuze chui, aula Punda Milia,
Kwani wewe huwajui, wana ilimu dunia,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.

Nisitiri mwili wangu, sikiza ninakwambia,
Hirizi ni kinga yangu, baba anavyonambia,
Naogopa walimwengu, mara mbili narejea,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.

Thamani yake tukufu, yapata shillingi mia,
Alitengeneza sharifu, mgeni aliyetujia,
Sasa ninatia hofu, sina cha kuning'inia,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.

Miji yote nimeisha, sina haja kutajia,
Wala siwezi zidisha, kama hujanisikia,
Haya yangu si maisha, nastahili kulia,
Nipatieni hirizi, nisitiri mwili wangu.

Bwana Mzee Waziri wa Kihuhwi, Tanga alijibiwa na Bwana M.M.Kihere, wa Tanga. Ubishi huu uliendelea mpaka mwaka 1936. Alimjibu hivi:-

2.

HIRIZI YA SHILLINGI MIA

Pokea salamu zako, nazitia gazetini,
Kwa kukidhi haja yako, ambayo umetamani,
Usipate masumbuko, mambo yamo vitabuni,
  Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.

Lakini sharti miko, hirizi ya Kuruani,
Haitaki machafuko, uchafuchafu mwilini,
Kwani hili ni zindiko, kwa watu hata Majini,
  Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.

Kwanza tii Mola wako, kisha uishike Dini,
Wazazi na ndugu zako, uwe nao mikononi,
Rafiki jirani zako, uwapende kwa yakini,
  Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.

Inyoshe kalbi yako, ukaapo Barazani,
Siwatie machafuko, siwawekee undani,
Kwako kutwa iwe choko, na kuwatia imani,
  Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.

Tena ni faida kwako, kwa watoto wa nyumbani,
Roho siwatie mwako, wapoze wawe laini,
Utuze akili yako, utoe tamu kinywani,
  Hirizi hiyo pokea, tena ivae shingoni.

~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx, xxxxxxxxxx hata machoni,~~

......................../2...

4. HISTORIA YA MAISHA YA MTEMI MAZENGO WA DODOMA (MMD)

mmd1

DIBAJI

Nyumba imara ilijengwa juu ya msingi bora uliofanywa imara na mafundi hodari na mahiri. Ndivyo vivyo hivyo taifa haliwezi kuundika ikiwa kama hakuna makabila. Makabila ya nchi xxxxxxx ndio msingi wa taifa.

Ukitaka kuwajua wajenzi mashuhuri wa msingi huo wa taifa la Tanzania, huna budi kujisomea vitabu mbali mbali vya historia ya maisha yao ambavyo vilivyoandikwa na wananchi wenyewe wanaowahusu watu hao, ambao waliishi nao au walisikia historia zao si kwa ajili ya kuandika vitabu tu lakini pia ni kwa vilo ilikuwa lazima wajue kama ni mapokeo ya kabila au ya milango ya ukoo au koo zao.

Miongoni mwa watu hao mashuhuri mmojawao ni Mheshimiwa Mtemi Mazengo wa Mvumi, katika kabila la Wagogo ambalo lina wananchi wake waliofikia (hesabu ya Wagogo) 322,000.

Mtemi Mazengo ni maarufu sana nchini Tanzania licha katika Ugogo tu. Umaarufu wake ulimjia kwa vilo aliishi zaidi ya karne moja, pili kwa kuwa alikuwa kiongozi mashuhuri sana wa kabila la Wagogo. Alizaliwa tangu enzi ya Waarabu aliishuhudia serikali hiyo, serikali ya Wadachi, ya Waingereza na mwisho akaifikia serikali yetu wenyewe ya wananchi.

Kitu kingine kilichozidisha umaarufu wake, hasa alipomtawalisha Mtukufu Rais wa Tanganyika Mwalimu Julius K. Nyerere, na mara ya pili alipomtawalisha rasmi akiwa Rais wa Tanzania. Mara ya kwanza alimtawalisha tarehe 9/12/1962 wakati wa kuwekwa Jamhuri ya Tanganyika na tarehe 1/10/1965, akiwa ni Rais wa Muungano wa Tanganyika Na Unguja.

Zaidi ya hayo alikuwa mwanachama mashuhuri sana wa chama chetu kitukufu cha TANU, alikifaidia sana chama hiki. Hivyo watu kama hawa si vema kupoteza sifa zao wakosapo kutungiwa vitabu vyao vya historia.

MATHIAS E. MNYAMPALA,

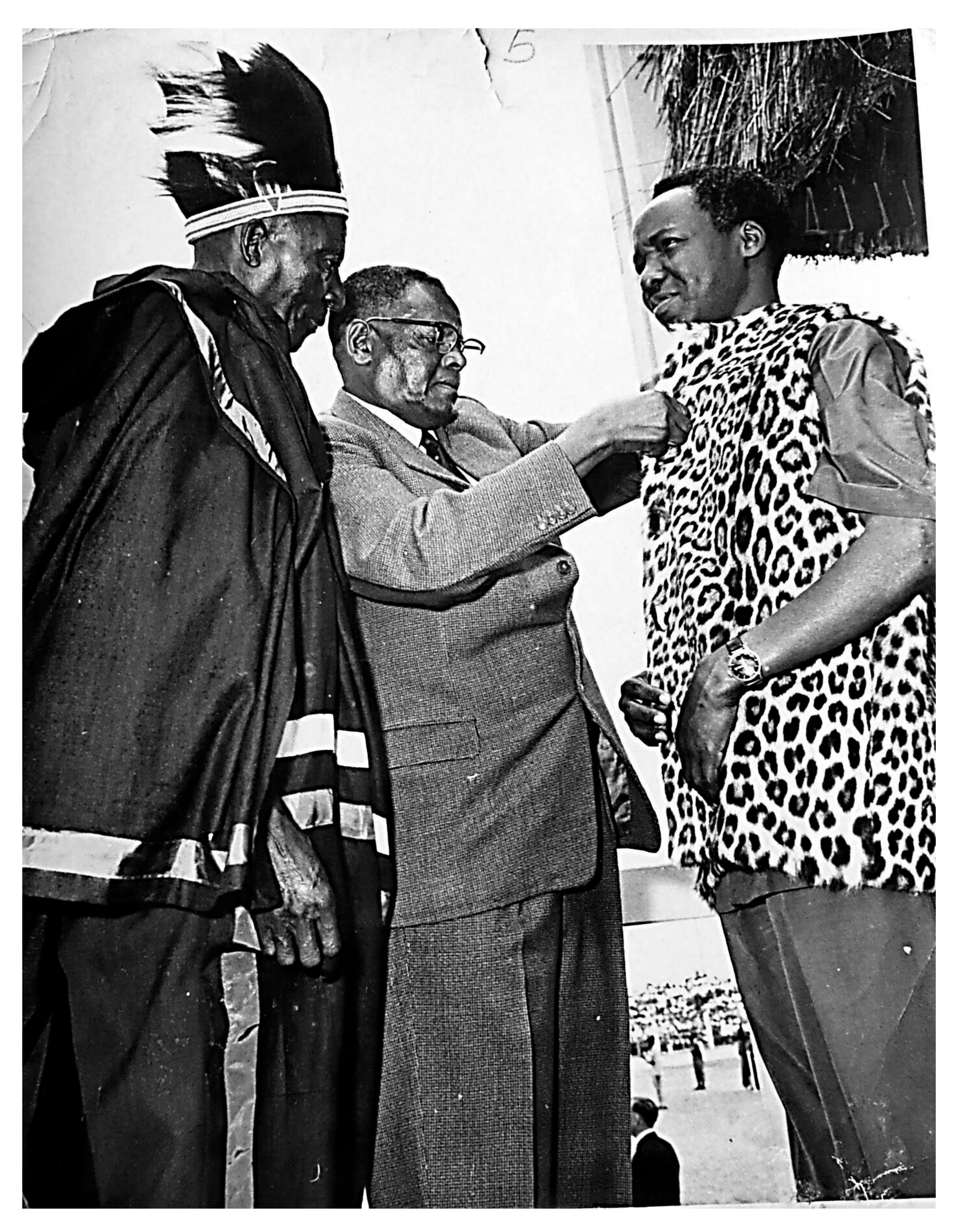
DODOMA

TANZANIA

Aprili 18, 1967

Page d’introduction du livre *Historia ya maisha ya Mtemi Mazengo wa Dodoma.*

mmd_pic1



Investiture de Julius Kambarage Nyerere en pays *gogo* par le Mtemi Mazengo wa Mvumi wa Dodoma. S’agit-il de la première en 1962 ou de la deuxième en 1965 ?

mmd_pic2



Investiture à un moment différent de mmd_pic1 de Julius K. Nyerere par le Mtemi Mazengo wa Mvumi wa Dodoma. Le cadre et les objets remis sont différents.

5. MASHAIRI YA HEKIMA NA MALUMBANO YA USHAIRI (MYH)

Introduction de Julius K. Nyerere

A. Introduction de Julius K. Nyerere recopiée dans le tapuscrit

myh0i

UTANGULIZI

Bwana Mathias Mnyampala, mshairi wetu mashuhuri kaniomba niandike utangulizi mfupi kwa kijitabu hiki cha mashairi. Nisingepata taabu yo yote kutimiza ombi hili kama yeye na wenzake wasingeniingiza humu kijitabuni. Kwa hiyo kwanza nieleze nilivyoingizwa humu.

Nilianza kusoma mashairi ya Kiswahili miaka mingi iliyopita. Lakini ni marehemu Sheikh Amri Abedi ambaye katika mazungumzo, na hasa katika Kitabu Chake "Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri," aliyenishawishi na kuniwezesha kuelewa na kupenda zaidi mashairi ya Kiswahili. Kwa hiyo mara chache aliponigundua kuwa najaribu kuandika aliniomba nimpe nakala ya majaribio yangu. Hivyo ndivyo Bwana Mathias Mnyampala alivyoyagundua haya mashairi yangu mawili katika makaratasi ya marehemu Sheikh Amri Abedi. Ni mashairi ya mwanafunzi, na ingawa naona haya kuwa yameingizwa humu pamoja na mashairi ya mabingwa nafurahi kwamba mabingwa wenyewe wameona kwamba yafaa nayo yawe humu. Hii huenda ikawatia moyo wanafunzi pia.

Juu ya mabingwa wenyewe sina neno ila sifa. Kuna matatu ya Sheikh Amri Abedi. La kwanza, "Mwasifiwa Tangu Kale," ni wimbo wenye urembo; na kama alivyoahidi, kaupamba kweli kweli. La pili "Raha" lilianzisha mzozo kwa wenyewe washairi. La tatu "Dhana" ni jibu la mzozo huo.

Kuna pia matatu ya Bwana Khamis Amani Khamis wa Dodoma. Yote matatu, "Mtego," "Jiti" na "Saa," yanahusiana na mzozo huo ulioanzishwa na "Raha." Bwana Khamis ni mtungaji hodari na wa siku nyingi. Nilipomgundua alikuwa mwendeshaji wa Taxi. Nilikuwa katika shughuli za TANU, huko Dodoma, na yeye, Bwana Khamis, akiniendesha katika Taxi yake. Katika mazungumzo nikamgundua kuwa ndiye "Nyamaume", mshairi, naye akashangaa kuwa kumbe mimi pia husoma mashairi.

......./2.

Feuillet myh0ii

Ni jambo la ajabu, ingawa ni la kweli, kwamba vijana wetu wengi, hasa waliosoma vizuri Kizungu, hawasomi mashairi au maandiko mengine ya Kiswahili. Na ni jambo la ajabu ambalo pia ni la kweli, kwamba kwa Waswahili wengi sana, hasa wale ambao hawakusoma mno Kizungu, ni rahisi kutia mawazo yao katika mashairi kuliko lugha ya kawaida. Kwa hiyo Bwana Khamis alishangaa kujua kuwa mimi husoma mashairi yake na wenzake; na mimi nilishangaa kugundua kuwa bingwa Nyamaume ni "draiva wa teksi!" Ujinga kitu kibaya.

Sheikh Shaaban Robert, bingwa wa mabingwa wetu yumo humu kwa shairi moja "Uzee" - zuri sana. Mimi, nadhani pia na wanafunzi wenzangu, tuna nung'uniko moja tu juu ya marehemu Shaaban Robert. Kwa desturi lugha yake ni ngumu mno. Huwezi kusoma beti mbili za shairi lake bila kuvuta kamusi. "Uzee" ni tofauti; hata mimi mwanafunzi naweza nikalisoma bila msaada wa kamusi.

"Sahibu zangu Sahibu, Sahibu zangu mahiri," ni lake mwenyewe Bwana Mathias, "Ni waadhi Ushairi." Nalo linahusiana na mzozo ule wa "Raha." Pengine Bwana Mathias hajui nilivyoanza kusoma mashairi yake. Siku moja nilisoma shairi zuri sana katika gazeti ambalo lilikuwa limepangwa kwa namna ya pekee. Mwandikaji alikuwa ni Bwana Mathias Mnyampala. Kama kawaida yangu nililikata nikalipeleka kwa Mwalimu wangu, Sheikh Amri Abedi, nikimwuliza ni nani mtungaji hodari huyu? Sheikh akanieleza sifa za Bwana Mnyampala. Nikaanza kusoma mashairi yake, nikianzia utenzi wake wa Enjili. Nadhani baada ya marehemu Shaaban Robert ni vigumu kugundua mwingine aliyeipamba lugha ya Kiswahili kwa mashairi safi, kumzidi Bwana Mnyampala.

....../3.

Feuillet myh0iii

Shairi moja ni la Bwana Akilimali wa Kigoma "Dua la Kuku Uongo" halina dhara kwa mwewe. Bwana Akilimali anajulikana zaidi kwa jina la "Snow White." Yeye ni mtungaji hodari na wa siku nyingi. Juzi juzi Bwana "Snow White" alikuwa mmoja wa watu waliopeleka majina yao kugombea kiti cha Bunge huko Kigoma. Mwinyihatibu Mohamed analo moja, Cheo. "Fungueni makataa muole pombe na Cheo", kinacholevya zaidi ni kipi? Shairi zuri sana.

Mtego umefyatuka, ambalo ni moja la yale yaliyochokozwa na "Raha" ni la Bwana Mohamedi Ali. "Kalamu tungali nazo, usambe zimekatika," ni mstari kama "Kuno kuzima kweleo, haiwi kwisha uhunzi." Ni mistari safi ya magomvi ya washairi. "Ndovu wakipigana" ni bado katika ugomvi ule ule ulioanzishwa na "Raha." Hili ni shairi la Bwana Mohamed Selemani. Wagombanapo mabingwa hao tunaoumia ni sisi wanafunzi. Hivi juzi-juzi waligombana kutaka kujua kama kutoa ni moyo au ni utajiri. Hutufanya sisi wanafunzi tuwe na wasi wasi. Hatujui kama tunayo ruhusa ya mabingwa kuendelea kusema kuwa kutoa ni moyo usambe ni utajiri.

Mahmoud Hamdouniy ndiye mwenye "Dunia Duara." Washairi wetu wengi wana majina ya "kishairi." Nyamaume, Chipukizi, Mwanafunzi, Mtu-Chake, Watendewao, n.k. Bwana Mahmoud la kwake ni "Jitukali." Shairi lake bado ni moja la yale yaliyoanzishwa na "Raha" la Marehemu Sheikh Amri Abedi.

Mashairi yote haya ni mashairi ya mabingwa wa lugha yetu. Msomaji utajionea mwenyewe Kiswahili kiimbavyo kikipambwa na mafundi.

Namshukuru Bwana Mnyampala kwa kuyakusanya mashairi machache haya ya watunzi mbali mbali katika kijitabu kimoja. Nawashukuru pia jamaa wa Chama cha Washairi kwa kukitoa kijitabu hiki. Ninalo-

......./4

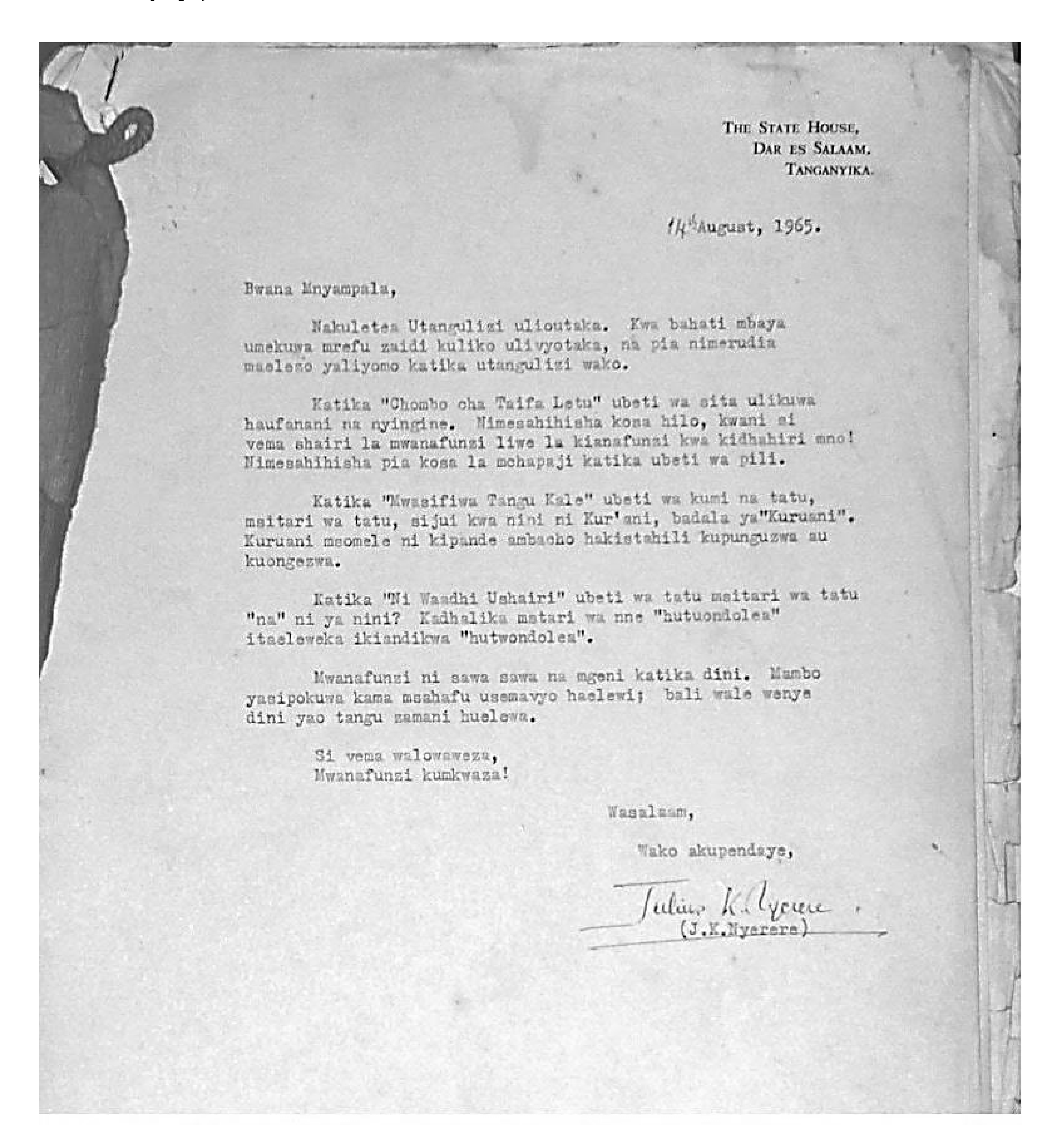
waomba zaidi ni kwamba wajitayarishe kututolea kitabu kikubwa zaidi kuliko hiki.

JULIUS K. NYERERE

Dar es Salaam.
14 August, 1965.

B. Introduction de Julius K. Nyerere sur papier à en-tête de la Présidence, signature manuscrite ; lettre datée du 14 août 1965

Feuillet myhp_jkn0



THE STATE HOUSE,
DAR ES SALAAM.
TANGANYIKA.

14th August, 1965.

Bwana Mnyampala,

Nakuletea Utangulizi ulioutaka. Kwa bahati mbaya umekuwa mrefu zaidi kuliko ulivyotaka, na pia nimerudia maelezo yaliyomo katika utangulizi wako.

Katika "Chombo cha Taifa Letu" ubeti wa sita ulikuwa haufanani na nyingine. Nimesahihisha kosa hilo, kwani si vema shairi la mwanafunzi liwe la kianafunzi kwa kidhahiri mno! Nimesahihisha pia kosa la mchapaji katika ubeti wa pili.

Katika "Mwasifiwa Tangu Kale" ubeti wa kumi na tatu, mstari wa tatu, sijui kwa nini ni Kur'ani, badala ya"Kuruani". Kuruani msomele ni kipande ambacho hakistahili kupunguzwa au kuongezwa.

Katika "Ni Waadhi Ushairi" ubeti wa tatu mstari wa tatu "na" ni ya nini? Kadhalika mstari wa nne "hutuondolea" itaeleweka ikiandikwa "hutwondolea".

Mwanafunzi ni sawa sawa na mgeni katika dini. Mambo yasipokuwa kama msahafu usemavyo haelewi; bali wale wenye dini yao tangu zamani huelewa.

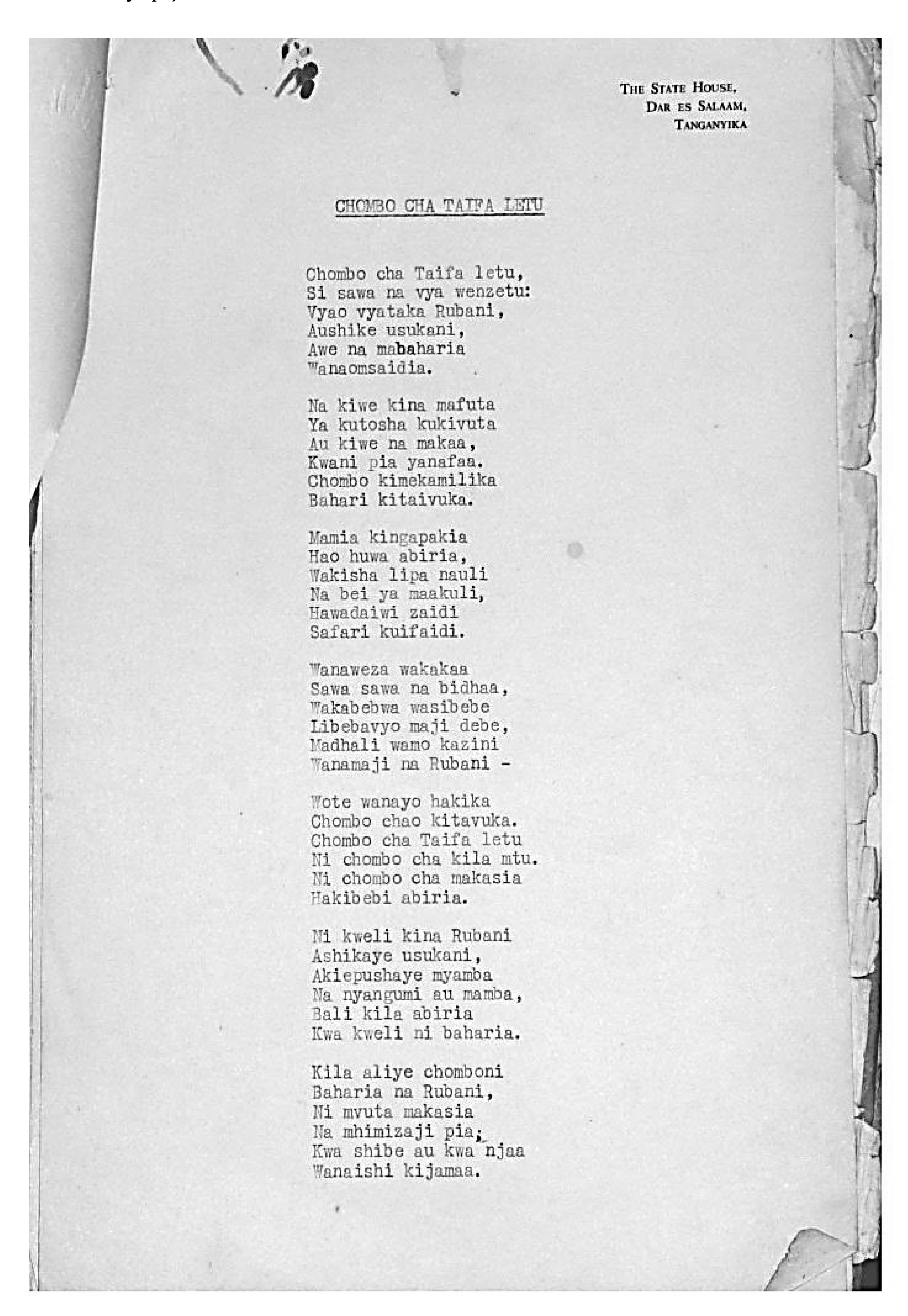
Si vema walowaweza,
Mwanafunzi kumkwaza!

Wasalaam,

Wako akupendaye,

Julius K. Nyerere
(J.K.Nyerere)

Feuillet myhp_jkn1



CHOMBO CHA TAIFA LETU

Chombo cha Taifa letu,
Si sawa na vya wenzetu:
Vyao vyataka Rubani,
Aushike usukani,
Awe na mabaharia
Wanaomsaidia.

Na kiwe kina mafuta
Ya kutosha kukivuta
Au kiwe na makaa,
Kwani pia yanafaa.
Chombo kimekamilika
Bahari kitaivuka.

Mamia kingapakia
Hao huwa abiria,
Wakisha lipa nauli
Na bei ya maakuli,
Hawadaiwi zaidi
Safari kuifaidi.

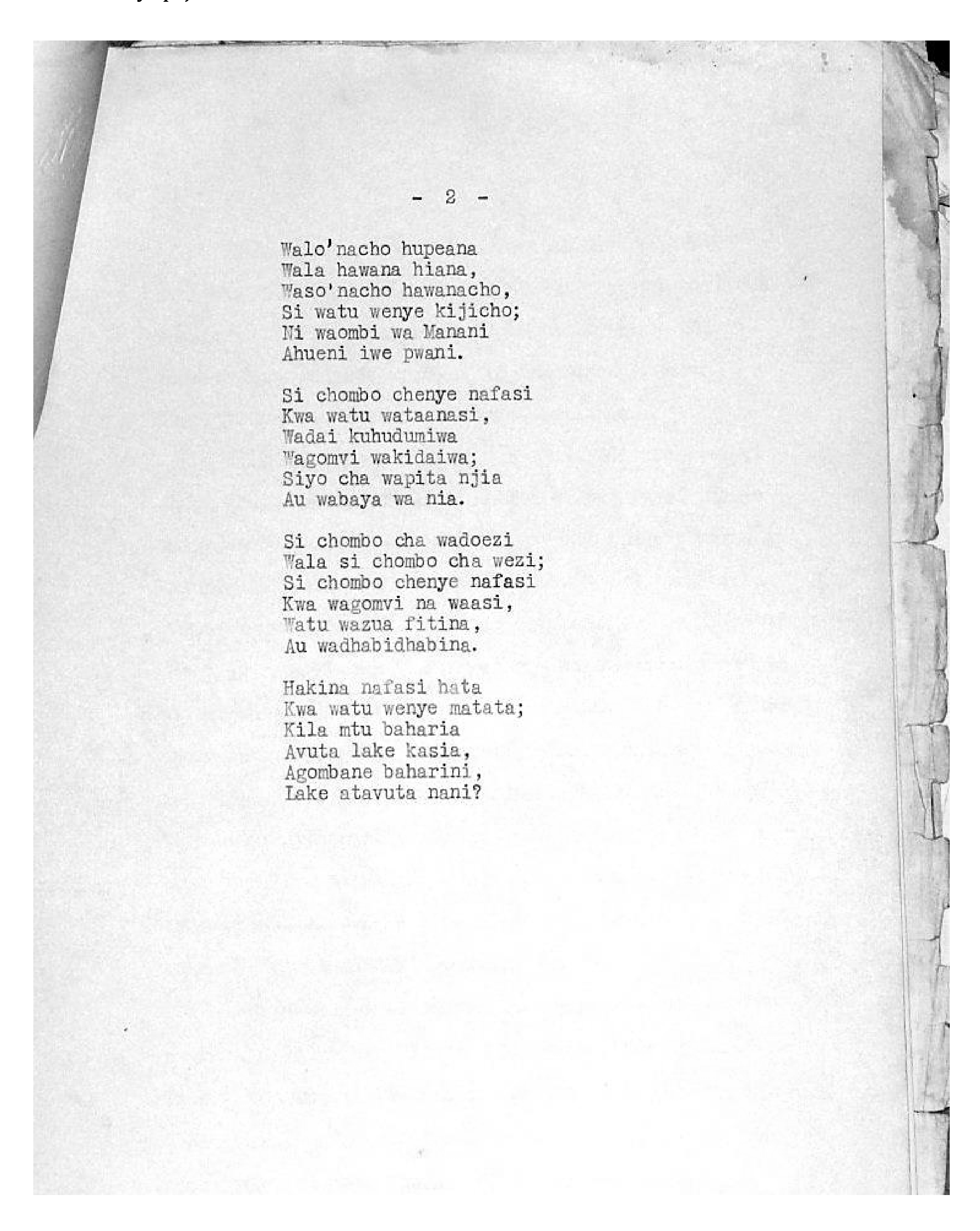
Wanaweza wakakaa
Sawa sawa na bidhaa,
Wakabebwa wasibebe
Libebavyo maji debe,
Madhali wamo kazini
Wanamaji na Rubani -

Wote wanayo hakika
Chombo chao kitavuka.
Chombo cha Taifa letu
Ni chombo cha kila mtu.
Ni chombo cha makasia
Hakibebi abiria.

Ni kweli kina Rubani
Ashikaye usukani,
Akiepushaye myamba
Na nyangumi au mamba,
Bali kila abiria
Kwa kweli ni baharia.

Kila aliye chomboni
Baharia na Rubani,
Ni mvuta makasia
Na mhimizaji pia;
Kwa shibe au kwa njaa
Wanaishi kijamaa.

Feuillet myhp_jkn2



Walo'nacho hupeana
Wala hawana hiana,
Waso'nacho hawanacho,
Si watu wenye kijicho;
Ni waombi wa Manani
Ahueni iwe pwani.

Si chombo chenye nafasi
Kwa watu wataanasi,
Wadai kuhudumiwa
Wagomvi wakidaiwa;
Siyo cha wapita njia
Au wabaya wa nia.

Si chombo cha wadoezi
Wala si chombo cha wezi;
Si chombo chenye nafasi
Kwa wagomvi na waasi,
Watu wazua fitina,
Au wadhabidhabina.

Hakina nafasi hata
Kwa watu wenye matata;
Kila mtu baharia
Avuta lake kasia,
Agombane baharini,
Lake atavuta nani?

Feuillet myhp_jkn3

Bwana Mathias Mnyampala, mshairi wetu mashuhuri kaniomba niandike utangulizi mfupi kwa kijitabu hiki cha mashairi. Nisingepata taabu yo yote kutimiza ombi hili kama yeye na wenzake wasingeniingiza humu kijitabuni. Kwa hiyo kwanza nieleze nilivyoingizwa humu.

Nilianza kusoma mashairi ya Kiswahili miaka mingi iliyopita. Lakini ni marehemu Sheikh Amri Abedi ambaye katika mazumgumzo, na hasa katika Kitabu Chake "Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri," aliyenishawishi na kuniwezesha kuelewa na kupenda zaidi mashairi ya Kiswahili. Kwa hiyo mara chache aliponigundua kuwa najaribu kuandika aliniomba nimpe nakala ya majaribio yangu. Hivyo ndivyo Bwana Mathias Mnyampala alivyoyagundua haya mashairi yangu mawili katika makaratasi ya marehemu Sheikh Amri Abedi. Ni mashairi ya mwanafunzi, na ingawa naona haya kuwa yameingizwa humu pamoja na mashairi ya mabingwa nafurahi kwamba mabingwa wenyewe wameona kwamba yafaa nayo yawe humu. Hii huenda ikawatia moyo wanafunzi wenzangu pia.

Juu ya mabingwa wenyewe sina neno ila sifa. Kuna matatu ya Sheikh Amri Abedi. La kwanza, "Mwasifiwa Tangu Kale," ni wimbo wenye urembo; na kama alivyoahidi, kaupamba kweli kweli. La pili "Raha" lilianzisha mzozo kwa wenyewe washairi. La tatu "Dhana" ni jibu la mzozo huo.

Kuna pia matatu ya Bwana Khamis Amani Khamis wa Dodoma. Yote matatu, "Mtego," "Jiti" na "Saa," yanahusiana na mzozo huo ulioanzishwa na "Raha." Bwana Khamis ni mtungaji hodari

/na wa siku nyingi.

na wa siku nyingi. Nilipomgundua alikuwa mwendeshaji wa Taxi. Nilikuwa katika shughuli za TANU, huko Dodoma, na yeye, Bwana Khamis, akiniendesha katika Taxi yake. Katika mazungumzo nikamgundua kuwa ndiye "Nyamaume", mshairi, naye akashangaa kuwa kumbe mimi pia husoma mashairi..

Ni jambo la ajabu, ingawa ni la kweli, kwamba vijana wetu wengi, hasa waliosoma vizuri Kizungu, hawasomi mashairi au maandiko mengine ya Kiswahili. Na ni jambo la ajabu ambalo pia ni la kweli, kwamba kwa Waswahili wengi sana, hasa wale ambao hawakusoma mno Kizungu, ni rahisi kutia mawazo yao katika mashairi kuliko lugha ya kawaida. Kwa hiyo Bwana Khamis alishangaa kujua kuwa mimi husoma mashairi yake na wenzake; na mimi nilishangaa kugundua kuwa bingwa Nyamaume ni "draiva wa teksi!" Ujinga kitu kibaya.

Sheikh Shaaban Robert, bingwa wa mabingwa wetu yumo humu kwa shairi moja "Uzee" - zuri sana. Mimi, nadhani pia na wanafunzi wenzangu, tuna nung'uniko moja tu juu ya Marehemu Shaaban Robert. Kwa desturi lugha yake ni ngumu mno. Huwezi kusoma beti mbili za shairi lake bila kuvuta kamusi. "Uzee" ni tofauti; hata mimi mwanafunzi naweza nikalisoma bila msaada wa kamusi.

"Sahibu zangu Sahibu, Sahibu zangu mahiri," ni lake mwenyewe Bwana Mathias, "Ni waadhi Ushairi." Nalo linahusiana na mzozo ule wa "Raha." Pengine Bwana Mathias hajui nilivyoanza kusoma mashairi yake. Siku moja nilisoma shairi zuri sana katika gazeti ambalo lilikuwa limepangwa kwa namna ya pekee. Mwandikaji alikuwa ni Bwana Mathias Mnyampala.

/Kama kawaida yangu

Feuillet myhp_jkn5

Kama kawaida yangu nililikata nikalipeleka kwa Mwalimu wangu, Sheikh Amri Abedi, nikimwuliza ni nani mtungaji hodari huyu? Sheikh akanieleza sifa za Bwana Mnyampala. Nikaanza kusoma mashairi yake, nikianzia utenzi wake wa Enjili. Nadhani baada ya marehemu Shaaban Robert ni vigumu kugundua mwingine aliyeipamba lugha ya Kiswahili kwa mashairi safi, kumzidi Bwana Mnyampala.

Shairi moja ni la Bwana Akilimali wa Kigoma "Dua la Kuku Uongo" halina dhara kwa mwewe. Bwana Akilimali anajulikana zaidi kwa jina la "Snow White." Yeye ni mtungaji hodari na wa siku nyingi. Juzi juzi Bwana "Snow White" alikuwa mmoja wa watu waliopeleka majina yao kugombea kiti cha Bunge huko Kigoma. Mwinyihatibu Mohamed analo moja, Cheo. "Fungueni makataa muole pombe na Cheo", kinacholevya zaidi ni kipi? Shairi zuri sana.

Mtego umefyatuka, ambalo ni moja la yale yaliyochokozwa na "Raha" ni la Bwana Mohamedi Ali. "Kalamu tungali nazo, usambe zimekatika," ni mstari kama "Kuno kuzima kweleo, haiwi kwisha uhunzi." Ni mistari safi ya magomvi ya washairi. "Ndovu wakipigana" ni bado katika ugomvi ule ule ulioanzishwa na "Raha". Hili ni shairi la Bwana Mohamed Selemani. Wagombanapo mabingwa hao tunaoumia ni sisi wanafunzi. Hivi juzi-juzi waligombana kutaka kujua kama kutoa ni moyo au ni utajiri. Hutufanya sisi wanafunzi tuwe na wasi wasi. Hatujui kama tunayo ruhusa ya mabingwa kuendelea kusema kuwa kutoa ni moyo usambe ni utajiri.

Mahmoud Hamdouniy ndiye mwenye "Dunia Duara." Washairi wetu wengi wana majina ya "kishairi." Nyamaume, Chipukizi,

/Mwanafunzi,

Feuillet myhp_jkn6

- 4 -

Mwanafunzi, Mtu-Chake, Watendewao, n.k. Bwana Mahmoud la kwake ni "Jitukali." Shairi lake bado ni moja la yale yaliyoanzishwa na "Raha" la Marehemu Sheikh Amri Abedi.

Mashairi yote haya ni mashairi ya mabingwa wa lugha yetu. Msomaji utajionea mwenyewe Kiswahili kiimbavyo kikipambwa na mafundi.

Namshukuru Bwana Mnyampala kwa kuyakusanya mashairi machache haya ya watunzi mbali mbali katika kijitabu kimoja. Nawashukuru pia jamaa wa Chama cha Washairi kwa kukitoa kijitabu hiki.- Ninalowaomba zaidi ni kwamba wajitayarishe kututolea kitabu kikubwa zaidi kuliko hiki.

Introduction de Mathias E. MNYAMPALA

Feuillet myh0v

- v -

D I B A J I.

Mashairi yaliyomo ndani ya kijitabu hiki kidogo ni mojawapo ya mikusanyo ya mashairi ya washairi mbali mbali mashuhuri wa nchini humu Tanzania.

Shairi la kwanza katika kitabu hiki ni la Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere, Rais wa Tanzania. Shairi hili linazungumza juu ya "Usawa Wa Binadamu." Shairi hili lina sehemu mbili - sehemu ya kwanza ina hoja ikiuliza kwa nini Binadamu wawe sawa? Sehemu hiyo imetoa mifano mingi ya hitilafu zilizopo kati ya Binadamu na Binadamu mwenzake nakadhalika. Hivyo sehemu hiyo inakanusha kwamba Binadamu wote si sawa. Sehemu ya pili ya shairi hilo inajibu hoja za sehemu ya kwanza, na kumbainishia wazi kwa mifano kwamba hakika Binadamu wote ni sawa. Shairi lake la pili ni Utenzi unaoitwa "Chombo Cha Taifa Letu". Ni Utenzi wa muundo ama mtungo wa pekee kuliko aina mbali mbali zilizozoewa na watungaji wetu wa Kiswahili.

Kuhusu Utenzi wa "Chombo Cha Taifa Letu" ametoa usemi rasmi wa hekima na kuzama sana kwa njia ya kishairi. Mwalimu amemaliza Utenzi wake huo akisema hivi:-

"Si chombo cha wadoezi,
Wala si chombo cha wezi;
Si chombo chenye nafasi,
Kwa wagomvi na waasi,
Watu wazua fitina,
Au Wadhabidhabina.

Hakina nafasi hata,
Kwa watu wenye matata;
Kila mtu baharia,
Avuta lake kasia,
Agombane baharini,
Lake atavuta nani?"

Kazi ya Mtukufu Mwalimu Nyerere ni ya maana sana kwa Watanzania. Kila atakayesoma mashairi yake hayo mawili na kuzingatia moyoni mwake atanipatia maarifa kuwili - kupata hekima, na pili kuwa mwadilifu katika maisha yake na kuitukuza Tanzania yetu tukufu, na kuzingatia utekelezaji hasa wa Azimio la Arusha juu ya Siasa ya Ujamaa na Kujitegemea. Bila shaka umekwisha soma Utangulizi wake Mtukufu Mwalimu Nyerere aliotuandikia ili utiwe ndani ya kitabu hiki.

Mashairi mengine yanayofuata ni ya marehemu Sheikh K. Amri Abedi na washairi wengine mbali mbali. Kisa cha kuingia mashairi haya ni kutokana na shairi la "RAHA" lililotungwa na Sheikh Amri, ambalo lilifikiriwa vingine na baadhi ya washairi wengine. Fikira yao iliwatuma kuwa eti Sheikh Amri alitunga shairi hilo kwa ajili ya kumjugumu mtu fulani maarufu nchini Tanzania aliyepata kushtakiwa na kupelekwa Mahakamani.

Washairi hao waliandika mashairi yao wakimjibu marehemu Sheikh Amri ili kumtetea mtu huyo. Yalizuka malumbano makubwa ya kishairi, lakini mwisho malumbano hayo yalikwisha. Hii ndiyo maana ya kuitwa kitabu hiki "Mashairi Ya Hekima Na Malumbano ya Ushairi". Mashairi ya Hekima ni yale ya Baba wa Taifa; na Malumbano ni hayo ya washairi wengine.

................/vi ...

MASHAIRI YA HEKIMA 1:

Feuillet myh0vi

Baadhi ya wengine walikuwa upande wa Sheikh Amri na wengine kwa hao. Mashairi mengine hayakutokea katika toleo la kwanza na yameingizwa katika toleo hili la pili la kitabu hiki. Na mwisho ni mashairi mawili ya washairi wawili - marehemu Sheikh Shaaban Robert na Mwinyihatibu Mohamedi, wote ni wa Tanga. Mashairi hayo ni ya mawaidha tu; na mengine mawili vile vile ni kutukuza lugha yetu ya Kiswahili.

Hili ni toleo la pili la kitabu hiki. Zamani kilitolewa na chama cha Usanifu wa Kiswahili Na Ushairi, Tanzania (UKUTA).

MATHIAS E. MNYAMPALA,
DAR ES SALAAM.
22/10/1968.

(Lifuatalo ni shairi la M6tukufu Baba wa Taifa la Usawa Wa Binadam.)

USAWA WA BINADAMU.

Wasema watu ni sawa, nambie usawa wao,
Kina hohehahe hawa, ambao hawana chao,
Na watu wenye vipawa, wenye vyeo, wenye vyao,
Nambie usawa wao, watu mbalimbali hawa.

Mwone Mbilikimo huyu, na Mtusi wa Ruanda,
Huyu kimo cha kibuyu, na kanzu yake ni gwanda,
Yule ni kama mbuyu, pandikizi mtu panda,
Kibuyu na kingaranda, ni kibuyu si mbuyu.

Nambie yule anzali, jahili na hayawani,
Na Jaji wa Serikali, hakimu wa barazani,
Huyu h'achi kutaali, na yule ni punguani,
Wanao usawa gani, hakimu na baradhuli?

Au sisi watungaji, wa ya vina na ya guni,
Nao wetu wasomaji, was'oweza kuyabuni,
Japo wawe na mitaji, nasi hatuna thumuni,
Tafadhali hukumuni, usawa wetu majaji.

Mwandani wangu mwanana, mwamini mwanazuoni,
Hanayo dosari hana, mwilini wala moyoni,
Na bibi huyu laana, mkazi wa danguroni,
Na haya hata huoni, kusema wanalingana?

Mzee huyu walii, mcha Mungu na Mtawa,
Mitume amewatii, mali zote kazigawa,
Na bwana wa nyumba hii, mwua watu kwa madawa,
Wasema hawa ni sawa, mlozi na msufii?

Au Juma na Mwajuma, wanao usawa gani?
Fani ya mume kuchuma, ya mke kukaa ndani,
Mume japo maamuma, na mke hawalingani,
Hata wale wa zamani, Hawa aliumbwa nyuma.

................/3 ...

Binadamu tangu jana, tangu siku ya kuzawa,
Wanahitilafiana, kwa vipimo na vipawa,
Huyu ana yule hana, kun'Adamu kuna Hawa,
  Wasema wote ni sawa? sema wanacholingana.

11

Watu ni sawa nasema, zingatia neno "watu",
Siwapimi kwa vilema, ambavyo ni udhia tu,
Siwafanidi kwa wema, ambao ni tabia tu,
  Lakini watu ni watu, mawalii na wagema.

Niseme maji ni maji, pengine utaelewa,
Ya kunywa ya mfereji, na yanayoogelewa,
Ya umande na theluji, ya mvua, mito, maziwa,
  Asili yake ni hewa, hayapitani umaji.

Yatie chumvi ya mvua, hayaachi kuwa maji,
Safi ukiyachafua, utakera tu wanywaji,
Yapashe moto kwa jua, hayaongezi umaji,
  Maji yo yote ni maji, maji nusu wayajua?

Binadamu kadhalika, wote kabisa ni sawa,
Si kwa nywele au rika, au wema na utawa,
Au huyu kusifika, yule kudharauliwa,
  Ni WanAdamu na Hawa, asili ya kuumbika.

Wala si kwa asili tu, ni sawa na kwa thamani,
Tajiri mwingi wa vitu, akimwua hayawani,
Madhali wote ni watu, hataachwa duniani,
  Sawa ya mtu ni nini? Sawa ya mtu ni mtu.

Sijakana nakubali, unanizidi kwa kimo,
Tena mwingi wa akili, mwenzio mimi hazimo,
Bandani wewe hulali, nyumba yangu mimi shimo,
  Japo niwe mbilikimo, sote tu watu kamili.

Anzali na bwana Jaji, mkuu wa Mahakimu,
Wa ya vina watungaji, na wote wenye elimu,
Maskini waombaji, na wanaowakarimu,
  Wote ni binAdamu, watunzi na wasomaji.

Kimo anizidi twiga, kimo wakitajiani?
Kina tembo twawapiga, wahozi mali puani,
Elimu ni ya kuiga, waiga hata manyani,
  Lakini nyani ni nyani, hawi mtu kwa kuiga.

....../4.

MASHAIRI YA HEKIMA 2:

Feuillet myh4

Tukiri una mwandani, mwanana mzuri sana,
Hana doa asilani, hanaye wa kulingana,
Mambo hayajulikani, kesho awe pua hana,
   Mwandani utamkana, kuwa sasa si mwandani?

Ulozi si jambo jema, sikani kamwe sikani,
Ila mlozi nasema, ni mtu siyo shetani,
Na walii mtu mwema, ni sawa na maluuni,
   Umtu hawapitani, mtu mbaya na mwema.

Usawa wa binadamu, si usawa wa sarafu,
(Hata sarafu, fahamu, kuna safi kuna chafu),
Bila bibi, bila amu, sawa bila hitilafu,
   Usawao nakwarifu, ni wao u-bin-Adamu.

Mtukufu Baba wa Taifa ametutungia Utenzi wenye jina la '"CHOMBO CHA TAIFA LETU. Utenzi wake ameutunga kwa mtindo mzuri sana wa kuvuta mawazo vema ya msomaji, Naweza kusema kuwa Utenzi huu Chombo Cha Taifa' umetungwa kwa mtindo wa peke yake, ulio bora sana. Anasema:-

<u>CHOMBO CHA TAIFA LETU</u>

Chombo cha Taifa letu,
Si sawa na vya wenzetu;
Vyao vyataka Rubani,
Aushike usukani,
Awe na mabaharia,
Wanaomsaidia.

Na kiwe kina mafuta,
Ya kutosha kukivuta,
Au kiwe na makaa,
Kwani pia yanafaa,
Chombo kimekamilika,
Bahari kitaivuka.

Mamia kingapakia,
Hao huwa abiria,
Wakisha lipa nauli,
Na bei ya maakuli,
Hawadaiwi zaidi,
Safari kuifaidi.

Wanaweza wakakaa,
Sawa sawa na bidhaa,
Wakabebwa wasibebe,
Libebavyo maji debe,
Madhali wamo kazini,
Wanamaji na Rubani. -

Wote wanayo hakika,
Chombo chao kitavuka,
Chombo cha Taifa letu,
Ni chombo cha kila mtu,
Ni chombo cha makasia,
Hakibebi abiria.

Ni kweli kina Rubani,
Ashikaye usukani,
Akiepushaye myamba,
Na nyangumi au mamba,
Bali kila abiria,
Kwa kweli ni baharia.

Kila aliye chomboni,
Baharia na Rubani,
Ni mvuta makasia,
Na mhimizaji pia;
Kwa shibe au kwa njaa,
Wanaishi kijamaa.

Walo'nacho hupeana,
Wala hawana hiana,
Waso'nacho hawanacho,
Si watu wenye kijicho;
Ni waombi wa Manani,
Ahueni iwe pwani.

[illegible]

....../5.

Si chombo chenye nafasi,
Kwa watu wataanasi,
Wadai kuhudumiwa,
Wagomvi wakidaiwa;
Siyo cha wapita njia,
Au wabaya wa nia.

Si chombo cha wadoezi,
Wala si chombo cha wezi;
Si chombo chenye nafasi,
Kwa wagomvi na waasi,
Watu wazua fitina,
Au wadhabidhabina.

Hakina nafasi hata,
Kwa watu wenye matata;
Kila mtu baharia,
Avuta lake kasia,
Agombane baharini,
Lake atavuta nani?

Marehemu Sheikh K. Amri Abedi, alitunga shairi lake moja wakati alipokuwa yungali anasoma huko Rabwah, West Pakistan, mwaka 1955. Shairi hili aliwasifu wana wa Mvita (Mombasa) alisema hivi:-

MWASIFIWA TANGU KALE

Naja watungia wimbo, nilioahidi pale,
Mzuri wenye marembo, kwa kiarifa cha kale,
Niutie vingorimbo, vina viwe lelelele,
   Mwasifiwa tangu kale, enyi wana wa Mvita.

Safari nimesafiri, nti nyingi nifikile,
Sijaipata sururi, ja Mvita inipile,
Inao wana wazuri, wazuri wana wapole,
   Mwasifiwa tangu kale, enyi wana wa Mvita.

Natunga hili shairi, mtima ufurahile,
Shukuru nazikariri, kwa zema muntenzile,
Naomba Mola Qadiri, awakuze mwende mbele,
   Mwasifiwa tangu kale, enyi wana wa Mvita.

........../6.

1. PALABRES POETIQUES (MALUMBANO YA USHAIRI)

A. DÉCLENCHEUR :

myh8

-- 8 --

Njaa ina utukufu, mtu ikamtukuza,
Humfanya maarufu, na kumtia uweza,
Nyuki, mchwa na siafu, njaa inawahimiza.
Shibe ni mwana malevya, njaa mwana malegeza.

Njaa kupita kiasi, huna utalofanyiza;
Hutia utusitusi, macho yakafanya kiza;
Hujimudu, huna kasi: njaa mwana-malegeza.
Shibe ni mwana malevya, njaa mwana malegeza.

Shibe ni ya wasitani, isiwe kupitiliza;
Hususa kwa limbukeni, mara yamtokomeza;
Hujitosa matatani: cha nondo kujiunguza.
Shibe ni mwana malevya, njaa mwana malegeza.

Au kama kumbikumbi, mbawa wanapochomoza;
Wakaranda kwa vitimbi, mbawa wakazipoteza;
Kumbe chini liko jimbi, langojea kuwameza.
Shibe ni mwana malevya, njaa mwana malegeza.

Au za kamari simbi, mchezaji kuzicheza;
Zikafa kifo cha mumbi, dau akalipoteza;
Akawa kula malambi, makombo kuomboleza.
Shibe ni mwana malevya, njaa mwana malegeza.

Marehemu Sheikh K. Amri alitunga shairi jingine lenye jina la RAHA. Shairi hili lilileta mgongano kidogo baina ya washairi wa huku na kule. Shairi hili lilikuwa la mawaidha tu. Lilisema hivi:-

RAHA

Raha ya kweli kinaya, kukinai yako hali,
Ukaepuka mabaya, na mema ukayajali,
Kisha usione maya, utosheke na akali,
Ya upatacho halali, ndipo utaona raha.

Ndipo utasalimika, ujapo miliki mali,
Kwani hautazuzuka, wazuzukavyo juhali,
Ambao huja umbuka, kwa zao mbaya amali,
Na fedheha kuwadhili, katu wasione raha.

Na ukiwa masikini, huli vyema na hulali,
Bali umtu amini, haramu haikubali,
Hudhiliki abadani, mazito huwa sahali,
Dhiki ukazihimili, mwisho ukaona raha.

............/9.

B. Première réponse antagoniste :

myh9

-- 9 --

Si kila mara ukwasi, huleta raha kamili,
Pia huleta nuhusi, kusababisha ajali,
Na kupigwa mufilisi, wakakuambaa mbali,
Walokupenda awali, zama zile za maraha.

Au hujakuta watu, walokiambwa rijali,
Waliohizini vitu, kwa wingi bila mithili,
Sasa waitwa vijitu, na kuonwa baradhuli,
Hungedhania asili, walipata onja raha.

Mengi tuitayo raha, ni mauzauza bali,
Ni fupi zake furaha, zingawa na bei ghali,
Raha ya kweli kifaha, kwa kumtii Jalali,
Na kuambaa batili, ndipo uipate raha.

Kama nilivyosema mbele kwamba shairi hili lilileta malumbano ya kishairi bila huyu kumtaja yule. Kama ilivyo desturi, mshairi ye yote akizama kwa shairi wengine hutambua kuwa amesema mini. Hivyo Sheikh alijibiwa na washairi wengine kama hivi:-

MTEGO

Kalamu tungali nazo, usamve zimekatika,
Tuyaonapo mauzo, kujibu hatuna shaka,
Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

Kesho utashikwa wewe, mwenzio ulomshika,
Ghafla usijijuwe, mtego umefyatuka,
Na jina baya upewe, usitake ukitaka,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

Mila na sheria zetu, zakataza kujicheka,
Na wewe umethubutu, makala kuyaandika,
Jikumbuke ndugu yetu, kwani umeghafilika?
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

Tumeudhika wenzio, kwa yale ulotamka,
Washangilia kilio, nduguyo kilomfika,
Wampigia hario, hadharani wamcheka?
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

........../10.

C. *Deuxième réponse antagoniste:*

myh10

Sisi twaona aibu, na wewe washereheka,
Nduguyo umemsibu, kwa jambo liso hakika,
Na hiyo ndiyo ajabu, kusahau ulotoka,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

Kaditamati furaha, isije ikapunguka,
Ukasababisha siha, isije ikaondoka,
Ufanyiwe na mzaha, wakati waaibika,
Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

(Shairi hili lilitungwa na Bwana Khamis Amani Khamis (Nyamaume) wa Dodoma. Halafu lilitokea shairi jingine la Bwana Mahmoud Hamdouniy (Jitukali) wa Dodoma. Naye alisema hivi:-)

"DUNIA DUARA"

Nakujua huna huba, nadhani ni badiliko,
Badiliko la kushiba, kwa dalili ya tamko,
Njia yenu ina miba, mwakichafua kivuko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Kwa ajili ya mahaba, haya uyaweke mbeko,
Kweli huzia dharuba, ikatia sikitiko,
Hutuliza na ujuba, baada ya fafanuko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Ule si wake msiba, si wangu bali ni wako,
Ndani yake mna riba, kimefungwa kifiniko,
Pengo hili litaziba, pakizuka mitenguko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Yale yenu mtalaba, kupitisha mizunguko,
Mzinguko ya kukaba, iletayo tetemeko,
Si raha wala masaba, bali ni midukoduko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Nawe ungeomba toba, yalomkuta mwenzako,
Wasije wakakubeba, ukakosa lalamiko,
Tukalia masuhuba, machozi mtiririko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

Chuki nyingi mumebeba, hamjali maudhiko,
Tunapitisha hesaba, kungoja yenu maziko,
Leo mumo kwenye ghuba, cheleeni mafuriko,
Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

...../11.

Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,
Rabi asie niaba, wala asie lingiko,
Na dua ziwe mujaba, ziwe kabuli tuliko,
Raha au badiliko, jua dunia duara.

Jitu alitunga mengine tena akisema:-

DUNIA NYAMA YA TEMBO

1. Dunia nyama ya tembo, hili tufahamu wote,
Alaye huvimba tumbo, wala simfatefate,
Usije pigwa kikumbo, usote kama kiwete,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

2. Na akate mwenye kisu, kidali au po pote,
Kisu kinamruhusu, akate nyama atute,
Achukue hata nusu, abebe asikokote,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

3. Akate nyama mzigo, kisu kikali upate,
Chagua ini na figo, mapupu yasipakate,
Ule hatufanyi zogo, tupigie garegate,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

4. Nyama ya tembo dunia, mwenye kisu na akate,
Akate nundu mkia, mafuta kinywa afute,
Alewe na kusinzia, na mwendo uwe wa tate,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

5. Kateni nyama kwa shime, wenye visu msitwete,
Na nyingi ne mkachome, visu damu mvifute,
Mkila tuwatazame, pembeni tumeze mate,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

6. Ndimi ni mkurugenzi, beti sita ziwe pete,
Hufunzwa wale wafunzi, wakanapo niwasute,
Na mbishi ni mpinzi, nitampangia kete,
Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

...../12.

D. DEPLOIEMENT DES PALABRES POETIQUES (MALUMBANO YA USHAIRI)

myh12

-- 12 --

Hili nalo lilikuwa katika mtawalia huo:-

MIZANI

1. Jifanye mpima kweli, penye kila wapimaji,
Pima mizani kamili, mfano dira ya maji,
Uchungue kiadili, usiwepo upunjaji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

2. Kupunjwa hatuhimili, lau bure ugawaji,
Kwa kilo au ratili, uwepo uchunguaji,
Kipimo kiwe halali, kama futi za msaji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

3. Kipimo kisikatili, haki ya mnunuaji,
Timiza usibadili, hakuna usamehaji,
Moja haifanywi mbili, hayuko wa kunihoji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

4. Mizani uikabili, sijefikishwa kwa Jaji,
Ichungue kiakili, utimu uridhishaji,
Kupunjwa ni udhalili, jua kama mjuaji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

5. Hamduni Jitu Kali, hapa tama utungaji,
Namhofu jalali, mvika watu mataji,
Ndiye peka na Azali, wote watiririkaji,
Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

Nalo hili lifuatalo ni katika malumbano hayo ambayo hayakugusa utusi wala jina la mtu. Sheikh Mahmoud alitoa zinduo hilo akisema:-

HUJUVYWA ASIYEJUA

1. Lau unacho kilemba, makhimili na debua,
Na joho umejipamba, mabuku kiyabukua,
Pale tumeziba pamba, yale siyo ya murua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

2. Na lau ukijigamba, kuwa fundi wa kujua,
Ulivyotupiwa kamba, ndipo wajikaramua,
Simsahau Muumba, kutenga na kutengua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

....../13.

myh13

3. Hadhi ni sawa na nyumba, iloezekwa mabua,
Kufumbua na kufumba, mara chini utakua,
Ukumbuke vya kulamba, usipate satua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

4. Hicho kisima wachimba, ukae uking'amua,
Usije hamia Pemba, siku wakikubetua,
Ilitenguliwa miamba, na dafu haikufua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

5. Walojidai usimba, wasemapo husitua,
Leo wapiga marimba, dhiki hata kitumbua,
Wananyimwa wakiomba, hako wakuwagangua,
Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

Mashairi haya yalijibiwa na washairi kadhaa pamoja na yeye mwenyewe Sheikh K. Amri Abedi. Miongoni mwa wale waliowajibu washairi hawa wawili na mimi nilikuwamo. Mimi nilisema hivi:-

NI WAADHI USHAIRI

Sahibu zangu sahibu, sahibu zangu mahiri,
Mahiri wa kuratibu, watunzi wa tabasuri,
Dhana zenu zimeghibu, jinsi mlivyofikiri,
Ni waadhi ushairi, huadibu walimwengu.

Huadibu walimwengu, ili wawe na hadhari,
Yawaepuke machungu, mashaibu na jibari,
Na humpendeza Mungu, huvuta njema sururi,
Ni waadhi ushairi, wenye mema na machungu.

Ushairi ni waadhi, watowao washairi,
Ya furaha na kuudhi, kwa unyonge na fahari,
Huwaridhisha baadhi, wengine hupata mori,
Ni waadhi ushairi, hutwondolea ukungu.

Kwa watu wa kila hali, ushairi ni hanjari,
Husapa nyoyo kuwili, kwa watu kuwahasiri,
Pengine hutufadhili, kwa wema unapojiri,
Ni waadhi ushairi, wa kutafuta mizungu.

......./14.

myh14

Shairi kulengwa watu, si utunzi ni kikiri,
Wa kuumbuwana utu, kuwapamba utitiri,
Muungwana hathubutu, ni dhambi kubwa ya nari,
Ni waadhi ushairi, si kwako wala si kwangu.

11/6/71

Ushairi si ghaidhi, wa kuchekana dosari,
Kutangazana maradhi, mwenye waba kumwaziri,
Na hino siyo gharadhi, twamchukiza Kahari,
Ni waadhi ushairi, asili yake ya tangu.

Si mimi wala si wewe, hii si tabia nzuri,
Msomaji azomewe, kwa kushikwa na ghururi,
Tusijifanye ni mwewe, tukipanua suduri,
Ni waadhi ushairi, kwa wenyewe na wenzangu.

Ndugu yenu hakutenda, chukua njema busuri,
Hana tabia ya inda, hata nanyi mwamkiri,
Moyo wake hakupinda, wala hanacho kiburi,
Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu.

Baada ya shairi hili Sheikh Mohamedi Ali (Mwanafunzi) wa Dar es Salaam aliwajibu naye hivi:-

MTEGO UMEFYATUKA

Kwa ghafula mnang'aka, na mengi mno mafoko,
Na masombo kujivika, majasho mtiririko,
Silioni lilozuka, la kuwatia sumbuko,
Dunia ni mzunguko, mtego [redacted] umefyatuka.

Kwa kasi mwavumvuruka, na mingi misukosuko,
Kwa mawazo ya haraka, kweli mwaipiga mwiko,
Huruma au wahaka, ulowatia shatiko,
Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

Ni magunge mwajulika, si hapano si Moroko,
Mgunapo twaitika, na mengi machichimiko,
Mkoseapo tarika, wana mwatupa vicheko,
Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

Kweli safi imetoka, iso shaka wala koko,
Kwa nuru yazagazika, imejawa mng'ariko,
Leo macho yafumbika, mwatafuta chokochoko,
Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

Lipi litalosemeka, ulimwengu ulioko,
Liache kunasibika, na wangu aula wako,
Hivi jama mwaudhika, kwa jambo la mnyooko?
Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

....../15.

Kunasa hakunasika, na mliko yeye hako,
Nawaona mwatutika, kuni zisizo muwako,
Poleni akina kaka, ni ya mja makoseko,
Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

Hivyo marehemu Sheikh K. Amri Abedi naye aliyajibu mashairi hayo mawili ya Dodoma bila kutaja mtu jina, kama yalivyo mashairi ya kuzama ya ubingwa wa ushairi. Alisema hivi:-

DHANA

Dhana jambo la hatari, hasa kwa mtu ghaidhi,
Neno na liwe la heri, hulipindika kukidhi,
Muradi wa kuaziri, na kujikuzia hadhi,
Kwa mwingi utaaradhi, wa usaliti na shari.

Hasa akiwa hahili, huzidi haya maradhi,
Kila usemi sahili, kwake,ni fimbo ghamidhi,
Huzuka kuliawili, na kujinaki ukadhi,
Wa kujua alfadhi, ambazo za mizingili.

Basi tazama kivumbi, atakapo kuaridhi,
Hutiana kila fumbo, ukapotoa lafidhi,
Na mimacho tumbitumbi, ya kijicho na maudhi,
Uzushi yake faradhi, fitina wake ukumbi.

Wanazuoni shairi, hizi wako nazo radhi,
Ni tungo za umahiri, tutoleaso waadhi,
Si tumo lilodhihiri, kuwa lengo na gharadhi,
Mambo haya tunahodhi, katika kila dahari.

Twajikinga kwa Kahari, mbora wa kuhifadhi,
Na kila dua ya shari, ya wenye nyoyo ghalidhi,
Na shuku za kiayari, za wenye kilma fadhi,
Na fitina mfawadhi, za komba wa kila pori.

Baada ya mjadala huu usiogusa mtu jina bali wajuana wenyewe washairi baina ya washairi wa huku na kule, pia alijitokeza mshairi wa kule Ziwani Tanganyika aitwaye Akilimali Snow White akatunga mashairi yake kwa kisa hiki. Moja ya mashairi yake lasema:-

DHANA

W WAJIBU wa mwanadamu, ni subira na kupima,
Jambo uonalo gumu, usilo-lijua vema,
Kuuza yakulazimu, si vizuri kujitoma,
Dhana si kitu kizuri, vibi kudhanisha neno.

...../16.

Ni uchache wa akili, na haba ya utu wema,
Kudhani hili na hili, kwamba watu wanisema,
Chungua kwanza rijali, dhana si kitu kizima;
Dhana si kitu kizuri, vibi kudhanisha neno.

Ni vibaya wasi-wasi, moyo kutia tuhuma,
Kila uchao kuhisi, Simba wananila nyama,
Simba si mla Mafisi, wafao kwa kutetema;
Dhana si kitu kizuri, vibi kudhanisha neno.

Watu kuwaparamia, kwa dhana si mwendo mwema,
Si ungwana si tabia, watu wa hivi huzama,
Hushindwa kuongelea, huupoteza uzima,
Dhana si kitu kizuri, vibi kudhanisha neno.

USHAIRI NI WAADHI

AHSANTE Mnyampala, na Mohamed Alia,
Hamkupenda kulala, au baya kuwachia,
Hii ni njema, jamala, yenu mnayo tumia,
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Maneno yenu timamu, watu yakiwaelea,
Kama wakiyafahamu, na kujua kutumia,
Tungo dau maalumu, la watu kusafiria,
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Shairi kitu kitamu, ni chombo cha kuadhia,
Kwa namna maalumu, kwa wanao juilia,
Tungo za kujishutu, kusoma zatia haya,
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Hadi ya huzuni hadi, mashairi yatutia,
Tungo zenye ufisadi, na kashifa ziso njia,
Utungo wa uhasidi, si waadhi ni kayaya;
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Haba wanao hifadhi, neno hili kulijua,
Kuyaepuka maudhi, mema wakayatongoa;
Wanao jua waadhi, wamekwisha kupotea;
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Wamekwisha wasanifu, ubora wanao jua,
Baki ushairi gofu, heshimae kupopoa;
Watu kujila vinofu, kwa uadui na ngoa;
Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

....../17.

Ushairi bora twende, ndiyo ulio salia,
Kwa maovu tujipinde, katikati kujitia,
Roho zaingia nyonde, ushairi kupotea,
   Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Siku hizi hadhi, yake, ni matusi kutumiwa,
Mtu mwenye tusi lake, shairini kulitoa,
Hii ni aibu pake, Washairi twazomewa;
   Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Zainama nyuso zetu, hatuna pa kuzitua;
Kwa huu utungo wetu, utungo wa kuumbua,
Tusi zinavunja utu, watunzi tunazomewa;
   Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Watu wengi wana hamu, kazi hii kuwania,
Lakini wana tehemu, wakhofu kuumbuliwa,
Si ushairi wazimu, siku hizi umekuwa;
   Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Washairi maadili, kando mlio bakia,
Ifanyeni kila hali, mashimo kuyafukia,
Tungo zitupe fadhili, na sanaa kuokoa,
   Ushairi ni waadhi, kwa mtu mwenye kujua.

Lifuatalo ni shairi lake jingine lisemalo:-

<u>DUWA LA KUKU UONGO</u>

Kuna mengi maombi, Rabi hapokei duwa,
Japo aombe Hababi, au aombe Mtawa,
Ombi haliendi dobi, wala kutakabaliwa,
   Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

Mwewe apita hewani, ndege amepewa mbawa,
Kuku chini aridhini, vipi itakuwa sawa,
Duwa haendi mbingu ni, japo kuwe kuna hewa,
   Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

Falau apige yowe, anapaparika mbawa,
Kuku azomee mwewe, wana wangu kuchukuwa,
Bila hakika ujuwe, si dhara wala si duwa;
   Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

Likiwa duwa la dhana, ni la maovu na ngowa,
Msaada huwa halina, au la kupokelewa,
Kwa nguvu za Subhana, duwa hiyo hupwelewa,
   Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

......../18.

Aombe mtu maizi, kwa uhasidi na ngowa,
Hatakubali Mwenyezi, ombi hilo kupokewa,
Maombi ya maonezi, vigumu kubarikiwa,
Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

Ombi likiwa la chuki, mtu maya kuonewa,
Mwenyezi halibariki, aula kuliongowa,
Mwenye haki hatindiki, mtu aliye jaliwa,
Duwa la kuku uongo, halina dhara kwa mwewe.

Muombee awe chongo, na mbawa kumpunguwa,
Au avunjike shingo, upate kumsumbuwa;
Duwa la chuki uongo, vigumu kubarikiwa,
Duwa la kuku uongo halina dhara kwa mwewe.

Kwa kisa hiki cha shairi la RAHA na mpambano huo mshairi Mohamed Selemani (Mtu-Chake) wa Dar es Salaam alitunga shairi lake hivi:-

NDOVU WANAPOPIGANA

Pori likiwa na ndovu, kama wameudhiana,
Wote hao wana nguvu, ya kuweza kupigana,
Wale nyama walegevu, huwa furaha hawana,
Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

Hata nyasi huumia, Tembo wanapogombana,
Na miti hujinamia, na ikangoka mashina,
Pori wakalifagia, pakawa nyasi hakuna,
Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

Kifaru Mbogo na simba, huko porini huguna,
Kila mnyama huomba, ili apate kupona,
Wasije wakamtimba, tembo wanasukumana,
Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

Tumbiri Nyani na nyoka, ~~kwa~~ mbio ~~huwawezi~~, huxipiga sana,
Kuwania kuokoka, pembeni wanajibana,
Wote watetemeka, mambo yanavyosongana,
Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

Wawindaji hushangaa, hubakia kunong'ona,
Husema leo balaa, watemi wamekumbana,
Wakija wakitukwaa, uhai tena hatuna,
Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

......../19.

Hakuna msuluhishi, akatokeza bayana,
Kuuamua ubishi, Ndovu wakaeleana,
Wakawa nao ucheshi, kama kijuzi na jana,
   Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

Mfano baba na mama, nyumbani wakikosana,
Mwana hana la kusema, lipate sikilikana,
Baki uso kuinama, kwa huzuni kujazana,
   Ndovu wanapogombana, hata nyasi huumia.

Mshairi mmoja wa kule aliongeza shairi lake akitoboa kwa fumbo kueleza kuwa ni kitu gani wanachogombea wao. Mtu huyo waliyemfikiria kuwa ndiye aliyeshambuliwa na shairi la RAHA walimpanga kwenye cheo cha Jiti. Mshairi Khamis Amani Khamis Nyamaume wa Dodoma alisema hivi:-

JITI

Jiti letu hili Jiti, letu tulilolikuta,
La tangu hizo nyakati, nyakati zilizopita,
Na tena tunayo khati, ni urithi tulopata,
   Jiti letu mwalikata, tupate wapi kivuli?

Tupate wapi kivuli, Jiti letu mwalikata,
Mwaliona jua kali, hakuna kivuli hata,
Mwakataje jiti hili, badala haujaota,?
   Jiti letu mwalikata, tupate wapi kivuli?

i ^ Mwalikata shinani, na juu mnalivuta,
Fikira hiyo ni nani, kwenu aliye ileta,
Kama ndoto twelezeni, ni lipi mliloota?
   Jiti letu mwalikata, tupate wapi kivuli?

Jiti na matawi yake, kwa rangi lametameta,
Na hicho kivuli chake, Mwangaza hutokifuta,
Waume na wanawake, kivuli twakifuata,
   Jiti letu mwalikata, tupate wapi kivuli?

Hino ni beti ya tano, bado moja iwe sita,
Twataka si makindano, msambe twataka teta,
Lau yatuuma mno, na kwa sauti twaguta,
   Jiti letu mwalikata, tupate wapi kivuli?

Wakatabahu shairi, makiwa twajikunyata,
Jitokezeni mahiri, mtatue hino tata,
Werevu wa kufikiri, kila pande twawaita,
   Jiti letu mwalikata, tupate wapi kivuli?

......./20.

Shairi hili lilijibiwa na mshairi mmoja aitwaye R.A. Gwiji, (Watendewao) wa Dar es Salaam. Majibizano mengi yalitokea kwa washairi wengi na mahali pengi nchini. Lifuatalo ndilo shairi lake Bwana Gwiji:-

JITI

1. Budi jiti tulikate, liwe kavu au bichi,
Nyakati hizo zipite, za enzi za Kidachi,
Mwingine asipate, apasuke kama chikichi,
Lakatwa jiti bichi, sembuse jitilo kavu.

2. Mahali pakiwa msitu, kufyeka hata kwa tochi,
Hupiga plani watu, kutaka kujenga nchi,
Misitu hulala chatu, na majasusi wa pochi,
Lakatwa jiti bichi, sembuse jitilo kavu.

3. Ndoto ulizozisema, mimi kaka sikufichi,
Hao watu wahasama, dini hufanya nachi,
Roho zao zakotama, tumekwisha kuzisachi,
Lakatwa jiti bichi, sembuse jitilo kavu.

4. Hata jua liwe kali, kama kisu na buchi,
Hakifai hicho kivuli, jiti akheri ya mchi,
Jiti lisilo fadhili, heri peupe patachi,
Lakatwa jiti bichi, sembuse jitilo kavu.

5. Nakujua Amunuti, dalili yake haifichi,
Kazi yako usaliti, wataka kugawanya nchi,
Utukutu wa zatiti, na Serkali huichi,
Lakatwa jiti bichi, sembuse jitilo kavu.

6. Kivulicho sina hamu, kheri kivuli cha kabichi,
Hupoteza binadamu, Afrika po pote nchi,
Hapa natua kalamu, mwenye lake hawachi,
Lakatwa jiti bichi, sembuse jitilo kavu.

Baada ya hapo Sheikh Nyamaume alitunga shairi la beti kama tano akisema kuwa "saa za huku na huko zimekosana majira." Yaani mawazo ya washairi wa huku na huko yamekosana kwa fikira zao. Alisema kuwa saa za mikono na ukutani, pia na mezani inafaa zirekebishwe kufuata saa kubwa ya Mnara ikiwa imepotea majira basi kumbe hata hizo nyingine hazikosi zitapotea majira yake, kwa vile saa ndogo hurekebishwa kufuata kubwa ya Mnara. Nyamaume alisema hivi ubeti wa kwanza:-

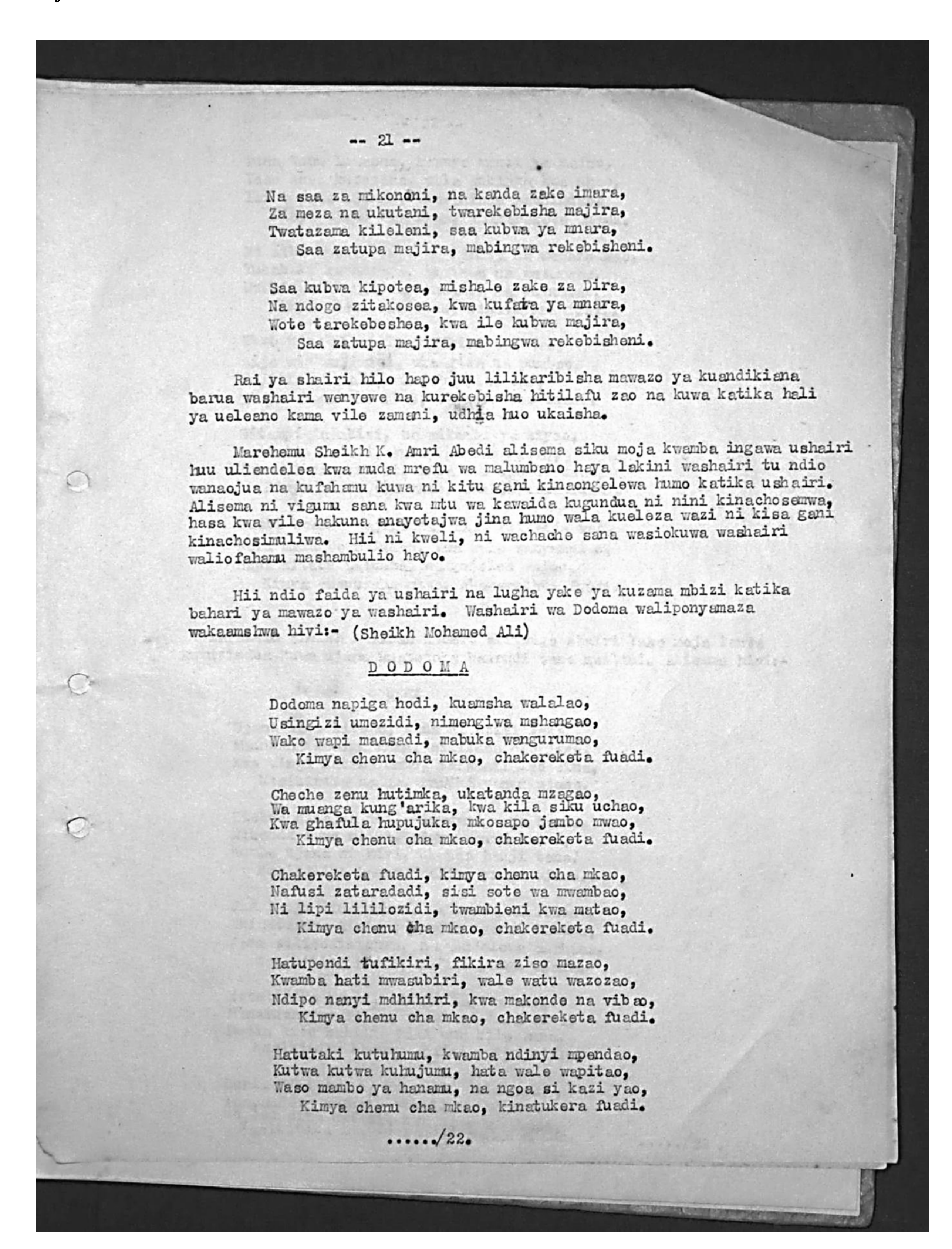
SAA

Saa za huku na huko, zimekosana majira,
Sababuye mzunguko, kuzunguka mduara,
Sasa rai iliyoko, ni kurekebisha Dira,
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.

......./21.

E. Et la contrariété prit fin « Udhia ukaisha »

myh21



-- 21 --

Na saa za mikononi, na kanda zake imara,
Za meza na ukutani, twarekebisha majira,
Twatazama kileleni, saa kubwa ya mnara,
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.

Saa kubwa kipotea, mishale zake za Dira,
Na ndogo zitakosea, kwa kufata ya mnara,
Wote tarekebeshea, kwa ile kubwa majira,
Saa zatupa majira, mabingwa rekebisheni.

Rai ya shairi hilo hapo juu lilikaribisha mawazo ya kuandikiana barua washairi wenyewe na kurekebisha hitilafu zao na kuwa katika hali ya uelewano kama vile zamani, udhia huo ukaisha.

Marehemu Sheikh K. Amri Abedi alisema siku moja kwamba ingawa ushairi huu uliendelea kwa muda mrefu wa malumbano haya lakini washairi tu ndio wanaojua na kufahamu kuwa ni kitu gani kinaongelewa humo katika ushairi. Alisema ni vigumu sana kwa mtu wa kawaida kugundua ni nini kinachosemwa, hasa kwa vile hakuna anayetajwa jina humo wala kueleza wazi ni kisa gani kinachosimuliwa. Hii ni kweli, ni wachache sana wasiokuwa washairi waliofahamu mashambulio hayo.

Hii ndio faida ya ushairi na lugha yake ya kuzama mbizi katika bahari ya mawazo ya washairi. Washairi wa Dodoma waliponyamaza wakaamshwa hivi:- (Sheikh Mohamed Ali)

DODOMA

Dodoma napiga hodi, kuamsha walalao,
Usingizi umezidi, nimengiwa mshangao,
Wako wapi maasadi, mabuka wangurumao,
Kimya chenu cha mkao, chakereketa fuadi.

Cheche zenu hutimka, ukatanda mzagao,
Wa muenga kung'arika, kwa kila siku uchao,
Kwa ghafula hupujuka, mkosapo jambo mwao,
Kimya chenu cha mkao, chakereketa fuadi.

Chakereketa fuadi, kimya chenu cha mkao,
Nafusi zataradadi, sisi sote wa mwambao,
Ni lipi lililozidi, twambieni kwa matao,
Kimya chenu cha mkao, chakereketa fuadi.

Hatupendi tufikiri, fikira ziso mazao,
Kwamba hati mwasubiri, wale watu wazozao,
Ndipo nanyi mdhihiri, kwa makonde na vibao,
Kimya chenu cha mkao, chakereketa fuadi.

Hatutaki kutuhumu, kwamba ndinyi mpendao,
Kutwa kutwa kuhujumu, hata wale wapitao,
Waso mambo ya hanamu, na ngoa si kazi yao,
Kimya chenu cha mkao, kinatukera fuadi.

....../22.

F. *Fin du tapuscrit : Rappel de la mise en scène nationale des palabres*

myh24

-- 24 --

Ni ulevi wa kikao, wendapo ukakuvaa,
Hunyanyasa wapitao, ndugu na zako jamaa,
Humtambui mwema, na ajae wamwambaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Kichwani humwaga fuo, chachamavu na fadhaa,
Hutia mja funguo, asione pa kukaa,
Mbinguni yake makao, akamba patamfaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Kwa usono na pumbao, ugani mkashangaa.
Waliokuwa wenzio, wamba utambi na taa,
Kwako vulia la nguo, bovu lililochakaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Hutifua vumbi cheo, wa pombe wakapojaa,
Hukata viumbe mio, wakabaki kuduwaa,
Kuwapa "jambo" wenzao, siweze wakanyamaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Hugurisha watu kwao, koo wakazikataa,
Mwako wa wavyele wao, kwenda utupu na njaa,
Zisiwe misiba yao, kwa cheo kuwahadaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Mwalipiga migumio, kwamba tembo ~~mkafufumaa,~~ni balaa,
Wanywaji hurara mbio, na kwangukachi michaa,
Visisi olani cheo, mlinganishe angaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Si sote penye ufuo, pwani mkafufumaa,
Pigeni mbizi upeo, isiwe nongwa na laa,
Hai budi zingatio, tosini litazagaa,
Fungueni makataa, muole pombe na cheo.

Kama ulivyosoma utangulizi ulioandikwa na Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere akisifu mashairi yapambavyo lugha. Haya yafuatayo yanasifu utukufu wa Kiswahili na sanaa yake ushairi na washairi wenyewe. Shairi la Sheikh Mohamed Ali:-

<u>MASHAIRI NI SANAA</u>

Sanaa ya mashairi, ni sanaa maarufu,
Lakini kwa misururi, ya watu kwa maelfu,
Haipati kudhihiri, thamani hata ya dafu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Watu wanashughulika, kuyahifadhi magofu,
Ipate kusitirika, kale ya watu wekefu,
Mashairi yakwepeka, yasiwe katika safu?
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

....../25.

Dola ngapi zajipinda, sanaa zao kunjufu,
Kwa bidii kuzilinda, zisipatwe upujufu,
Hawembiwi wana inda, shairi wanaposifu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Kama wanavyohifadhi, mambo bora manyoofu,
Kuitunza yao hadhi, wasiwe Dola dhaifu,
Katu hawayabughudhi, mashairi adilifu,
Wa Taifa utukufu,umo ndani ya shairi.

Kwani nasi tusihodhi, kwa wingi bila ya hofu,
Tukaushika waadhi, wa wenzetu waongofu,
Mashairi tukaridhi, kuwa ni yetu sharafu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Umo ndani ya shairi, wa Taifa utukufu,
Kwani zote tafakuri, zilo nje na wangafu,
Za tangu siku dhahari, shairini zasadifu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Ushairi ni sanaa, tena bora usanifu,
Kama vile motokaa, wataka utunduifu,
Usipoweza zagaa, muda si muda ni mfu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Mengi mno kwa machache, useni uso mrefu,
Ulojawa na pekeche, zisoleta ukengeufu,
Husemeka yasiache, hata moja salikifu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Shairi chombo thabiti, kipeteshacho marefu,
Mawazo mengi ya dhati, huyavunga kama ndifu,
La kusema silipati, johari kuwa zingifu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Beti kumi zimetimu, hapa ndio nawakifu,
Semaliza yangu hamu, nina mengi maradufu,
Nawaachia kaumu, watowe zao turufu,
Wa Taifa utukufu, umo ndani ya shairi.

Katika mtawalia huu wa mashairi mbali mbali, na kama haya mawili hili la juu na hili yanasifu lugha yetu tukufu ya Kiswahili. Hivyo mtungaji wa kitabu hiki naye alisema hivi juu ya Kiswahili:-

JOHARI ZA TANGANYIKA.

Nazitukuza Johari, zilizomo Tanganyika,
Vito bora vya fahari, vile vinavyometuka,
Vyametuka vyanawiri, nchini vyaangazika,
Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

..................../26 ...

Johari ni washairi, lugha yetu husafika,
Washairi ni bahari, kwa lugha kutajirika,
Kwa lugha ni matajiri, kukuza kiongezeko,
Johari za Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Haki nione kiburi, kuwasifu wasifika,
Watunzi wetu mahiri, kila janibu na nyika,
Ninawatakia kheri, Mungu awape baraka,
Johari za Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Nawaombea Kahari, wapate njema fanaka,
Humu Tanganyika huri, watunzi kuunganika,
Fahari ya Jamhuri, kiswahili kukiweka,
Johari za Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Ile lugha ya jeuri, ya kigeni kutumika,
Lugha ilotuadhiri, tukisema watucheka,
Sisi hatukuikiri, tunaifuta haraka,
Johari za Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Sheria twazifasiri, kutwa tunashughulika,
Twaongozwa na Waziri, mwenyekiti kukishika,
Naye ni Sheikh Amri, budi zitabadilika,
Johari za Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Tawatukuza dahari, watunzi wa Tanganyika,
Pamoja na Zanzibari, washairi watukuka,
Na Kenya kwenye bahari, na pengine kadhalika,
Johari za Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

Ninawaaga kwa heri, awajalie Rabuka,
Awaondelee hatari, kiangazi na masika,
Awazidishe umri, kheri, raha na fanaka,
Johari ya Tanganyika, ni washairi kwa lugha.

(Mathias E. Mnyampala wa Mashishimi
Dar es Salaam.)

Shairi hili limefunga mfululizo huu mdogo wa mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi, nalo lilitungwa na mtungaji wa kitabu hiki. Maombi ya Mtukufu Baba wa Taifa ya kukusanya mashairi mengi zaidi na kutoa kitabu kikubwa kuliko hiki yatatimizwa pindi mwaka. Nasikitika kwa kuchelewa kukitoa kitabu hiki tangu Mtukufu Baba wa Taifa alipoandika utangulizi wake kwa vile mipango ya kukitoa mara ya pili ilikuwa bado inafanywa ndipo hapo tulipochelewa kukitoa upya.

ooooooooOOOOOOOOOOoooooooo

6. MASHAIRI YA VIDATO (MYV)

myv3

NAKALA

"MWUNGWANA"

1. Wamba awe na makemo, wamtii maduyuthi,
Mwenye uwezo kikomo, wasimpate theluthi;
YULE mfumbale domo, kwa kuepa uhabithi,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

2. Wamba aweye mrithi, wa muluki na uluwa,
Na mwenye ndefu hadithi, inayotusisimuwa;
YULE asiye urithi, bali mpenda muruwa,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

3. Wamba mtu huyo huwa, mrembo mtanashati,
Mwenye ashiki na hawa, ya anasa kudhibiti;
YULE mkaa Utawa, kuambaa tasiliti,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

4. Wamba asikose noti, na sukuta na Ti-dii,
Nyumbaye iwe ya bati, na zuria la bidii;
YULE bandalo makuti, lakini wivu halii,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

5. Wamba huyo humtii, mtoka kubwa kabila,
Na Taifa lisodhii, kwa fahari na majala;
YULE mzawa Kisii, mwenye muwala wa mila,
Zema za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

6. Wamba kuwa kabaila, asojitenga ramsi,
Mwenda na Siti akila, kwenye mabaa na dansi;
YULE mshika fadhila, kujibari hizo jinsi,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

7. Wamba mwungwana halisi, wa kazi serikalini,
Jemadari wa kikosi, mwalimu au karani;
YULE kati yetu sisi, mlimaji wa katani,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

8. Wamba kwamba yake shani, kuiga ya ughaibu,
Hali isipo Mezani, na vikombe vya dhahabu;
YULE muandaa chini, na kuukimu wajibu,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

9. Wamba ni mstaarabu, anayejua kuhusu,
Kukumbutia aibu, na Ada ya watu-nusu,
YULE kwa Jadi za babu, asemaye hayahusu,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

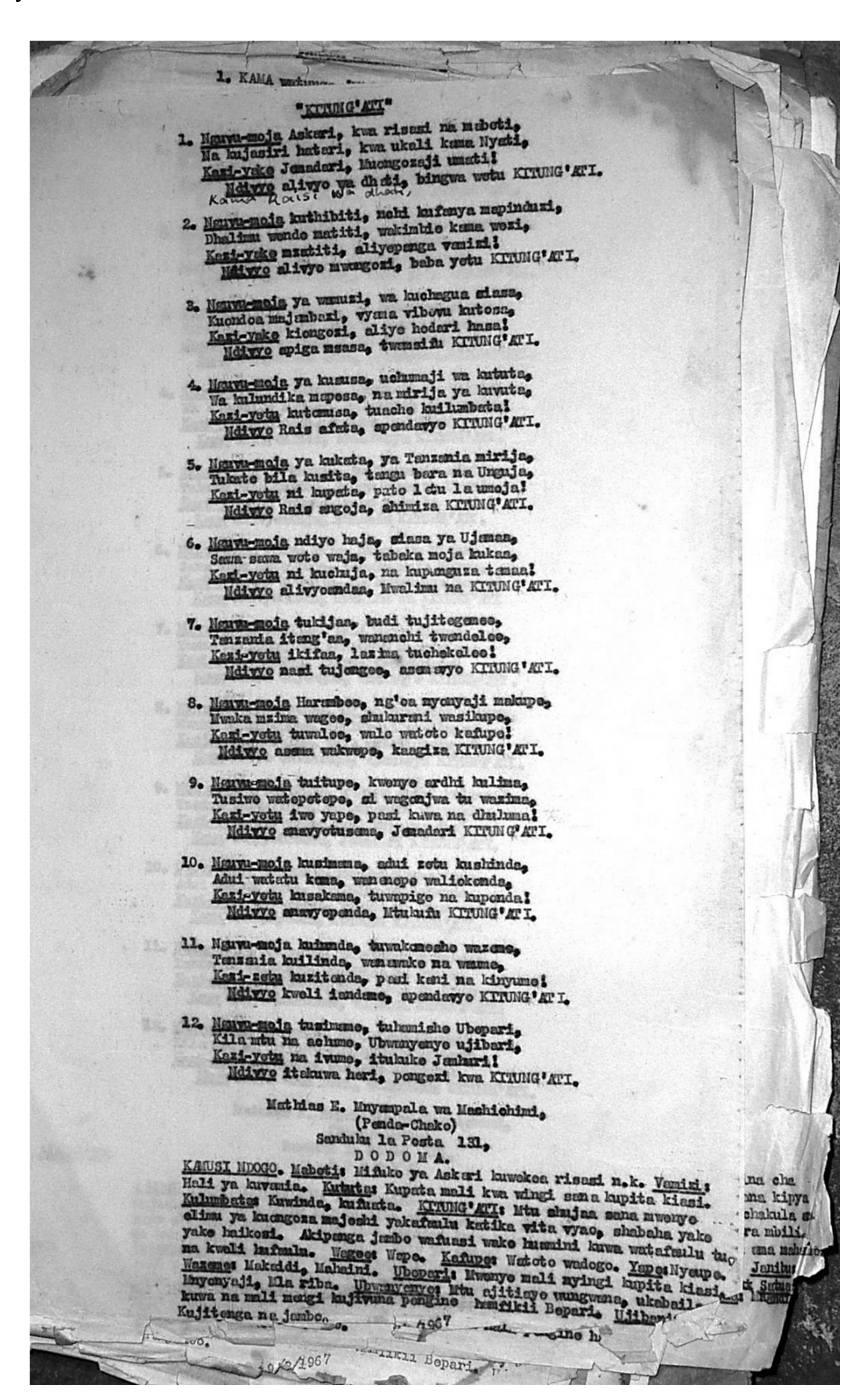
10. Wamba yawakata kisu, maneno nayofasiri,
Kwa kupasuliwa pasu, kweli na zetu ghururi;
YULE asiyedadisu, yangu anayeyakiri,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

11. Wamba basi sikithiri, kutoa wake uketo,
Kwa vile lawaathiri, la Mtindo wa Vidato;
YULE atayehariri, kutangaza hiki Kito,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

12. Wamba anapotoka poto, niliyosema si haki,
Kwamba tuondoe ndoto, ungwana wa uzandiki;
YULE kongwe na mtoto, ajaye kuniafiki,
Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA!

-ROMUALD M. MELLA
(MOYO-KONDE)
P.O.BOX 240,
ARUSHA.

myv12



1. KAMA ...

"KITUNG'ATI"

1. Nguvu-moja Askari, kwa risasi na maboti,
Na kujasiri hatari, kwa ukali kama Nyati,
Kazi-yake Jemadari, Muongozaji umati!
Ndivyo alivyo ya dhati, bingwa wetu KITUNG'ATI.
Kama Raisi wa dhati,

2. Nguvu-moja kuthibiti, nchi kufanya mapinduzi,
Dhalimu wendo matiti, wakimbie kama wezi,
Kazi-yake mzatiti, aliyepanga vamizi!
Ndivyo alivyo mwongozi, baba yetu KITUNG'ATI.

3. Nguvu-moja ya wamuzi, wa kuchagua siasa,
Kuondoa majambazi, vyama vibovu kutosa,
Kazi-yake kiongozi, aliye hodari hasa!
Ndivyo apiga msasa, twamsifu KITUNG'ATI.

4. Nguvu-moja ya kususa, uchumaji wa kututa,
Wa kulundika mapesa, na mirija ya kuvuta,
Kazi-yetu kutomusa, tuache kuilumbata!
Ndivyo Rais afata, apendavyo KITUNG'ATI.

5. Nguvu-moja ya kukata, ya Tanzania mirija,
Tukate bila kusita, tangu bara na Unguja,
Kazi-yetu ni kupata, pato lotu la umoja!
Ndivyo Rais angoja, ahimiza KITUNG'ATI.

6. Nguvu-moja ndiyo haja, siasa ya Ujamaa,
Sawa-sawa wote waja, tabaka moja kukaa,
Kazi-yetu ni kuchuja, na kupunguza tamaa!
Ndivyo alivyoundaa, Mwalimu na KITUNG'ATI.

7. Nguvu-moja tukijaa, budi tujitegemee,
Tanzania itang'aa, wananchi twendelee,
Kazi-yetu ikifaa, lazima tuchekelee!
Ndivyo nasi tujengee, asemavyo KITUNG'ATI.

8. Nguvu-moja Harambee, ng'oa nyonyaji makupe,
Mwaka mzima wagee, shukurani wasikupe,
Kazi-yetu tuwalee, walo watoto kafupe!
Ndivyo asema wakwepe, kaagiza KITUNG'ATI.

9. Nguvu-moja tuitupe, kwenye ardhi kulima,
Tusiwe watepetepe, si wagonjwa tu wazima,
Kazi-yetu iwe yape, pasi kuwa na dhuluma!
Ndivyo anavyotusema, Jemadari KITUNG'ATI.

10. Nguvu-moja kusimama, adui zetu kushinda,
Adui watatu kama, wananepe waliokonda,
Kazi-yetu kusakama, tuwapige na kuponda!
Ndivyo anavyopenda, Mtukufu KITUNG'ATI.

11. Nguvu-moja kuimanda, tuwakomeshe wazeme,
Tanzania kuilinda, wanawake na waume,
Kazi-zetu kuzitenda, pasi kani na kinyume!
Ndivyo kweli iendeme, apendavyo KITUNG'ATI.

12. Nguvu-moja tusimame, tukomeshe Ubepari,
Kila mtu na achume, Ubwanyenyo ujibari,
Kazi-yetu na ivume, itukuke Jamhuri!
Ndivyo itakuwa heri, pongezi kwa KITUNG'ATI.

Mathias E. Mnyampala wa Mashichimi,
(Penda-Chako)
Sanduku la Posta 131,
DODOMA.

KAMUSI NDOGO. Maboti: Mifuko ya Askari kuwekea risasi n.k. Vamizi: Hali ya kuvamia. Kututa: Kupata mali kwa wingi sana kupita kiasi. Kulumbata: Kuwinda, kufuata. KITUNG'ATI: Mtu shujaa sana mwenye elimu ya kuongoza majeshi yakafaulu katika vita vyao, shabaha yake haikosi. Akipanga jambo wafuasi wako huamini kuwa watafaulu tu na kweli hufaulu. Wagee: Wape. Kafupe: Watoto wadogo. Yape: Nyeupe. Wazeme: Makaidi, Mahaini. Ubepari: Mwenyo mali nyingi kupita kiasi, Mnyonyaji, Mla riba. Ubwanyenyo: Mtu ajitiayo ungwana, ukabaila kuwa na mali nyingi kujivuna pengine hamfikiki Bepari. Ujibari: Kujitenga na jambo.

... 1967

... 1967

myv17

TANZANIA YA AMANI

1. Nchi zote ningesifu, zilizoko duniani,
Sifa njema na tukufu, kama ningetumaini,
Lakini zina pungufu, Tanzania nambawani,
Hebu nanyi yapimeni, ni ipi vinafanana?

2. Ningekuwa na imani, ningesifu nchi zote,
Zingekuwa na amani, wenyeji waipate,
Lakini ni ugombani, daima wana ~~utete~~,
Hebu nenda kwao upite, ni vipi tunafanana?

3. Na ningezivika pete, kwa sifa ya kuzipamba,
Sifa zake zitakate, kwa mashairi kuimba,
Lakini heri nifute, na sifa kutoziremba,
Hebu tazameni mwamba, Tanzania vyafanana?

4. Sifa ngekuwa sambamba, umoja kupigania,
Wakafunga moja kamba, ujamaa kuwenia,
Lakini haweshi gomba, wongozi kugombania,
Hebu ona Tanzania, ni ipi vinafanana?

5. Kweli wanakusudia, kuutafuta umoja,
Kwa jitihada na nia, hiyo ndiyo yao haja,
Lakini inafifia, ~~tamaa inawafuja,~~ Kwa tamaa kuwafuja,
Hebu tazama viroja, na yetu vinafanana?

6. Tuliungana pamoja, wa visiwani na bara,
Tanganyika na Unguja, Mwungano wetu imara,
Lakini wengi wangoja, hadi waende ahera,
Hebu itie fikira, na yetu vinafanana?

7. Tanzania ya busara, Viongoziwe hodari,
Hodari wana subira, wanalea Jamhuri,
Lakini huko kakara, mtengano na jeuri,
Hebu tazama dosari, na hapa vinafanana?

8. Umoja kwetu fahari, umoja fahari kwetu,
Tu nyuma ya Jemadari, Nyerere ni baba yetu,
Lakini kwingine nari, hawasikizani Watu!
Hebu tazama kwetu, ni ipi vinafanana?

9. Dharau hatuthubutu, twamtii kiongozi,
Huo hasa ndio utu, wa kumtii mlezi,
Lakini kwingine katu, kuna bezo na wabezi,
Hebu tazama malezi, ni ipi tunafanana?

10. Tofauti utetezi, mahodari kwa siasa,
Tangu wana na wazazi, wanapendana kabisa,
Lakini huko bazazi, kuna ugomvi na visa,
Hebu tazama ~~makosa~~ halisa, ni yapi tunafanana?

11. Siasa yetu si tosa, siasa ya upweke,
Hatufati mfuasa, kufuata mwendo wake,
Lakini sisi hususa, twasusa na vitu vyake,
Hebu ona uzinduke, ni ipi tunafanana?

12. Ndicho kisa niandike, shairi la kuisifu,
Itukuzwe itukuke, Tanzania maarufu,
Lakini na tukumbuke, tusivunje waminifu,
Hebu ona utukufu, ni nani tunafanana?

myv18 (image)

1. KAMA wat...

JARIDA LA KISWAHILI

1. KAMA watunga 'Vidato', ya vina kuvibadili,
Lugha uipambe vito, bora bora vya asli,
HAKUNA mwingine mto, ububujao kuwili!
KIONGOZI ndio mali, Jarida la Kiswahili.

2. KAMA fawidhi fadhili, afadhiliyo taifa,
Kuandika Kiswahili, cha ufasaha na sifa,
HAKUNA kupita hili, kwa ukarimu wa dhifa!
KIONGOZI ndio shufa, Jarida la Kiswahili.

3. KAMA utapiga defa, gazeti lipi lapita?
Kwa mpango na sahifa, tegemeo la UKUTA,
HAKUNA ila magofa, magazeti ya matata!
KIONGOZI ndiyo nyota, Jarida la Kiswahili.

4. KAMA wataka kupata, za misemo yetu mbimu,
Za lugha ya kutakata, ja mamenomeno na tumu,
HAKUNA bali ni tata, zisokuwa na funuzu!
KIONGOZI ndiyo numu, Jarida la Kiswahili.

5. KAMA wataraji kimu, kitwangacho kwa usafi,
Kinachosafisha ngamu, na pembe zake za dafi,
HAKUNA gazeti 'swamu', la lugha kutawasufi!
KIONGOZI ndilo safi, Jarida la Kiswahili.

6. KAMA wamsifu wifi, kurasa za wanawake,
Wa janibu na tarafi, kina mama wasomke,
HAKUNA japo ukufi, kwa Kiongozi lifike!
KIONGOZI ndilo peke, Jarida la Kiswahili.

7. KAMA haja welimike, lugha yetu kujalisi,
Na makala uandike, mjadala mahususi,
HAKUNA lipi lizuke, kila fani na wandisi!
KIONGOZI ndiye Jasi, Jarida la Kiswahili.

8. KAMA wataka jalisi, maneno yenye murua,
Ya lugha na ufanisi, na mbimu zake kujua,
HAKUNA lilo halisi, na mafumbo kufumbua!
KIONGOZI utatua, Jarida la Kiswahili.

9. KAMA wataka satua, ya kujua uandishi,
Na elimu kubukua, Kiswahili kwenda joshi,
HAKUNA la kuzindua, mengine ulalamishi!
KIONGOZI ndiyo rashi, Jarida la Kiswahili.

10. KAMA wataka ubishi, wa kuzusha malumbano,
Ushairi na mandishi, na hotuba ndefu mno,
HAKUNA jingine zushi, la methali na mifano!
KIONGOZI ndilo nono, Jarida la Kiswahili.

11. KAMA wataka maneno, yaliyopambwa johari,
Usawa na mlingano, kwa urari wa shairi,
HAKUNA ila hilino, mengine si mashuhuri!
KIONGOZI ndilo zuri, Jarida la Kiswahili.

12. KAMA wataka mahiri, wa kutengeza Jarida,
Na bingwa wa kuhariri, wa gazeti tasifida,
HAKUNA alo hodari, msahihisha miswada!
KIONGOZI ndilo shada, Jarida la Kiswahili.

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi,
(PENDA-CHAKO)
Sanduku la Posta 131,
DODOMA.

KAMUSI NDOGO: Vidato: Tungo mpya za kubadilishana vina - kina cha mwisho huja katikati katika ubeti wa pili na kuzua kingine tena kipya kwa ubeti ufuatao, n.k. Dhifa: Makaribisho ya heshima - kwa chakula au ukarimu mwingineo. Fawidhi: Tumainia. Defa: Kupiga duru mara mbili. Sahifa: Kurasa za kitabu au gazeti. Magofa: Kitu kisichofaa ama maha... Numu: Uzuri wa kunona. Jarida: Gazeti. Swamu: Zuri, safi. Janibu: Upande au sehemu. Tarafi: Kazi na shughuli au baadhi. Satua: Uwezo, uwezekano. Jalisi: Kubarizi. Hilino: Hili. Miswada: ... ambayo ya kusahihisha.

24/2/1967

myv18 (transcription et traduction du poème)

« JARIDA LA KISWAHILI »

1. KAMA watunga 'Vidato', ya vina kuvibadili,
   Lugha uipambe vito, bora bora vya aali,
   HAKUNA mwingine mto, ububujao kuwili !
   KIONGOZI ndio mali, Jarida la Kiswahili.
2. KAMA fawidhi fadhili, afadhiliye taifa,
   Kuandika Kiswahili, cha ufasaha na sifa,
   HAKUNA kupita hili, kwa ukarimu wa dhifa !
   KIONGOZI ndio shufa, Jarida la Kiswahili.
3. KAMA utapiga defa, gazeti lipi lapita ?
   Kwa mpango na sahifa, tegemeo la UKUTA,
   HAKUNA ila magofa, magazeti ya matata,
   KIONGOZI ndiye nyota, Jarida la Kiswahili.
4. KAMA wataka kupata, za misemo yetu mbinu,
   Za lugha ya kutakata, ja manemane na tunu,
   HAKUNA bali ni tata, zisokuwa na fununu !
   KIONGOZI ndiye nunu, Jarida la Kiswahili.
5. KAMA wataraji kinu, kitwangacho kwa usafi,
   Kinachosafisha nganu, na pembe zake za dafi,
   HAKUNA gazeti 'swanu', la lugha kutawasufi !
   KIONGOZI ndilo safi, Jarida la Kiswahili.

6. KAMA wamsifu wifi, kurasa za wanawake,
Wa janibu na tarafi, kina mama waamke,
HAKUNA japo ukufi, kwa Kiongozi lifike !
KIONGOZI ndilo peke, Jarida la Kiswahili.

7. KAMA haja walimike, lugha yetu kujalisi,
Na makala uandike, mjadala mahususi,
HAKUNA lipi lizuke, kila fani na wandisi !
KIONGOZI ndiye Jasi, Jarida la Kiswahili.

8. KAMA wataka jalisi, maneno yenye murua,
Ya lugha na ufanisi, na mbinu zake kujua,
HAKUNA lilo halisi, na mafumbo kufumbua !
KIONGOZI utatua, Jarida la Kiswahili.

9. KAMA wataka satua, ya kujua uandishi,
Na elimu kubukua, Kiswahili kwenda joshi,
HAKUNA la kuzindua, mengine ulalamishi !
KIONGOZI ndiye rashi, Jarida la Kiswahili.

10. KAMA wataka ubishi, wa kuzusha malumbano,
Ushairi na mandishi, na hotuba ndefu mno,
HAKUNA jingine zushi, la methali na mifano !
KIONGOZI ndilo nono, Jarida la Kiswahili.

11. KAMA wataka maneno, yaliyopambwa johari,
Usawa na mlingano, kwa urari wa shairi,
HAKUNA ila hilino, mengine si mashuhuri !
KIONGOZI ndilo zuri, Jarida la Kiswahili.

12. KAMA wataka mahiri, wa kutengeza Jarida,
Na bingwa wa kuhariri, wa gazeti tasifida,
HAKUNA alo hodari, msahihisha miswada !
KIONGOZI ndilo shada, Jarida la Kiswahili.

Mathias E. Mnyampala, 24/02/1967 (annexe, A. 6. : myv18)

Traduction:

« La revue en kiswahili »

1. S'ils composent des 'entailles', de rimes pour les changer,

La langue orne-la de joyaux, de la meilleure et plus haute qualité[130],

IL N'Y A PAS d'autre fleuve, qui jaillirait en double !

LE GUIDE[131] c'est lui la richesse, la revue en *kiswahili*.

2. SI l'espoir est un secours, qui aide la nation,

Écrire un *kiswahili*, élégant et de qualité,

IL N'Y A PAS mieux que celle-ci, par la générosité du banquet !

LE GUIDE c'est lui la vision, la revue en *kiswahili*.

3. SI tu t'en assures[132], quel est le journal qui la dépasse ?

Par le programme et les pages, le soutien de l'UKUTA[133],

IL N'Y EN[134] A PAS si ce n'est du fautif, des journaux contrariants,

LE GUIDE [135] c'est lui l'étoile, la revue en *kiswahili*.

4. S'ils veulent recevoir, de nos expressions les techniques,

De la langue pure, comme la myrrhe et précieuse,

IL N'Y EN A PAS mais[136] des confuses, qui ne font pas parler d'elles !

LE GUIDE c'est lui l'éloquent, la revue en kiswahili.

5. S'ils attendent le mortier, qui pile proprement,

Qui nettoie le blé[137], et ses épis tambourins[138],

IL N'Y A PAS de journal « soigné », qui décrive la langue !

LE GUIDE c'est lui qui est propre, la revue en *kiswahili*.

6. S’ils vantent les mérites de la belle-soeur, les pages des femmes,

Actives de la région, pour que le genre féminin se réveille,

IL N’Y EN A PAS même une poignée, qui n’arrive au *Guide!*

LE GUIDE c’est lui l’unique, la revue en *kiswahili*.

7. SI besoin est qu’ils soient cultivés, qu’ils participent à notre langue,

Et que tu écrives un article, une discussion à cet effet,

IL N’Y A PAS d’autre qui surgisse, de chaque matière et d’écrivains !

LE GUIDE c’est lui le Bijou[139], la revue en *kiswahili*.

8. S’ils veulent prendre part, à d’élégantes formules,

De la langue et de l’avantage, connaître les techniques,

IL N’Y EN A d’autre en réalité, et qui dévoile les énigmes !

LE GUIDE tu y viendras[140], la revue en *kiswahili*.

9. S’ils désirent la possibilité, de connaître l’écriture,

Et d’avoir le savoir, le *kiswahili* tenant le vent,

IL N’Y A PAS d’autre délivrance[141], les autres sont un humble recours[142] !

LE GUIDE c’est lui le parfum, la revue en *kiswahili*.

10. S’ils cherchent la querelle[143], faisant surgir les discussions,

La poésie et l’écriture, et un ample discours,

Il N’Y A PAS d’autre apparition, de modèles et d’exemples !

LE GUIDE c’est lui la référence, la revue en *kiswahili*.

11. S’ils veulent des paroles, serties de pierres précieuses,

L’harmonie et la correspondance, par l’équilibre de la poésie,

IL N'Y A PAS d'autre que celle-ci, les autres ne sont pas fameuses !

LE GUIDE c'est lui le beau, le revue en *kiswahili* !

12. S'ils veulent l'habileté, à confectionner une revue,

Et un expert pour corriger, mettre en ordre le journal,

IL N'Y EN A PAS qui soit délicate, un correcteur de manuscrits !

LE GUIDE c'est lui le bouquet, la revue en *kiswahili*.

myv25



DUNIA

1. Kama mtu wa kiburi, ya wakubwa hasikii,
Kila mara ana shari, kugombana hakawii,
Kumbuka dunia nari, kuchoma haitanii!
Hakawi kuzikwa zii, akalia na Dunia.

2. Kama yeye hapimii, tabia kusahihisha,
Akawa mtu mtii, akazidisha bashasha,
Kumbuka takuwa pii, kwa sura kubadilisha!
Hakawi mengi kuzusha, agombane na Dunia.

3. Kama mwanamme tosha, kwa maguvu na sabasi,
Walimwengu kuwatisha, kwa tokozi na utesi,
Kumbuka takuja chusha, na umwandame mkosi!
Hakawi pata mukusi, imsumbue Dunia.

4. Kama yeye Ibilisi, hoja watu wamuone,
Awatie wasiwasi, na awe majongonene,
Kumbuka huyo ni basi, hata kama ajivune!
Hakawi pata mavune, aldame na Dunia.

5. Kama ataka atune, atishe kama ni Mbogo,
Kusudi ajulikane, kwa ukali na mikogo,
Kumbuka japo mnene, taangushwa kama gogo!
Hakawi vuna mapigo, imfedheha Dunia.

6. Kama yeye ni kigego, afanana na Kaburu,
Onyo alipa kisogo, kuwadharau ngumbaru,
Kumbuka kuna mitego, huko mbele tamdhuru!
Hakawi poteza nuru, ahame hii Dunia.

7. Kama mtu wa kukuru, asiye akili sawa,
Akili hapigi duru, maonyo kuzingatiwa,
Kumbuka huyo ni Nguru, anangojea kuliwa!
Hakawi na kupwelewa, na kuilani Dunia.

8. Kama mtu wa uluwa, mtii mwenye heshima,
Mtu mwema maridhawa, kwa kila njia ya wema,
Kumbuka taberikiwa, na Mungu wake Karima!
Hakawi pata neema, afurahie Dunia.

9. Kama kajiweka vema, walimwengu kuwajali,
Akapitisha huruma, kila njia kila hali,
Kumbuka takuja chuma, chumo jema mara mbili!
Hakawi itwa rijali, akafaidi Dunia.

10. Kama nyuma twajidhili, heshima tukaonyesha,
Wakiwa tuwafadhili, hali kuwaneemesha,
Kumbuka tatupa Jalali, rehema ya kutuvusha!
Hakawi na kutuosha, donda letu la Dunia.

11. Kama twajiteaabisha, kwa mawahibu ya heri,
Dumu twajishughulisha, yapendezayo Kahari,
Kumbuka twalimbikisha, amali ya utajiri!
Hakawi ondosha shari, ikatulia Dunia.

12. Kama Mungu ni Jabbari, Muumbaji vitu vyote,
Vya nchini na bahari, na huko mbinguni kote,
Kumbuka ni wa fahari, pekee kuliko sote!
Hakawi kutupa pete, tukaipamba Dunia.

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi,
(Penda-Chako),
P.O. Box 15469,
DAR ES SALAAM.

18/9/1966

myv40

TANZANIA YA AMANI.

1. Nchi zote ningesifu, zilizoko duniani,
Sifa njema na tukufu, kama ningetumaini,
Lakini zina pungufu, Tanzania nambawani,
Hebu nanyi yapimeni, ni ipi vinafanana?

2. Ningekuwa na imani, ningesifu nchi zote,
Zingekuwa na amani, kwa wenyeji waipate,
Lakini ni ugombani, daima watete tete,
Hebu nenda kwao pite, ni vipi tunafanana?

3. Na ningezivika pete, kwa sifa ya kuzipamba,
Sifa zake zitakate, kwa mashairi kuimba,
Lakini heri nifute, sifa hiyo kuiremba,
Hebu tazameni mwamba, Tanzania vyafanana?

4. Sifa ngekuwa sambamba, umoja kupigania,
Wakafunga moja kamba, ujamaa kuwania,
Lakini haweshi gomba, wongozi kugombania,
Hebu onā Tanzania, ni ipi vinafanana?

5. Kweli wanakusudia, kuutafuta umoja,
Kwa jitihada na nia, hiyo ndiyo yao haja,
Lakini inafifia, kwa tamaa kuwafuja,
Hebu tazama viroja, na yetu vinafanana?

6. Tuliungana pamoja, wa visiwani na bara,
Tanganyika na Unguja, Muungano wetu imara,
Lakini wao wangoja, hadi waende ahera!
Hebu itie fikira, na yetu vinafanana?

7. Tanzania ya busara, viongoziwe hodari,
Hodari wana subira, wanalea Jamhuri,
Lakini huko kakara, mtengano na jeuri,
Hebu tazama dosari, na hapa vinafanana?

8. Umoja kwetu fahari, fahari umoja kwetu,
Tu nyuma ya Jemadari, Nyerere ni baba yetu,
Lakini kwingine nari, hawasikizani watu!
Hebu tazama kwetu, ni wapi tunafanana?

9. Dharau hatuthubutu, twamtii kiongozi,
Huo hasa ndio utu, watu kutii mlezi,
Lakini kwingine katu, kuna bezo na wabezi!
Hebu tazama malezi, ni ipi tunafanana?

10. Tofauti utetezi, ni hodari kwa siasa,
Tangu wana na wazazi, wanapendana kabisa,
Lakini huko bazazi, kuna ugomvi na visa!
Hebu tazama msasa, ni wapi tunafanana?

11. Siasa yetu si tosa, ni siasa ya upweke,
Hatufuati mfuasa, kufuata mwendo wake,
Lakini sisi husua, twasusa na vitu vyake,
Hebu ona uzinduke, ni ipi tunafanana?

12. Ndicho kisa niandike, shairi la kuisifu,
Itukuzwe itukuke, Tanzania maarufu,
Lakini na tukumbuke, tusivunje waminifu!
Hebu ona utukufu, ni nani tunafanana?

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi,
(Pendo-Chako)
P.O. Box 15469,
DAR ES SALAAM.

10/7/1966

7. NGONJERA ZA UKUTA KITABU CHA PILI JUU YA AZIMIO LA ARUSHA (NGK)

ngkp6_7

Walinzi nawawe motomoto, na wazuie mtindo huo
Tangu wakubwa hadi watoto, hao washonao hizo nguo
Na nywele za shetani mtuto, vichwani mwao kwa shuo shuo
Tangu sasa wapeni zinduo, nguo na marangi kutofanya

Nimemaliza wangu usemi, na kutangaza yetu siasa
Azimio sote tulihami, kadiri na jinsi inopasa
Kwa utamaduni na uchumi, na Mwalimu alivyotuasa
Tangu sasa tutayafuasa, na matangazo tukifanya

MATHIAS E. MNYAMPALA

Dar es Salaam,
Septemba 18, 1968

6

Chama cha TANU

IMANI YA TANU

A

Kwamba binadamu wote sawa, hakuna mwingine azidiye
Thamani zao ukazigawa, kama ya vinyago mithiliye
Kuwa huyu bora maridhawa, na yule pungufu thamaniye
Tangu sasa hata baadaye, zingatia Imani ya TANU

Binadamu hawi kama mbuzi, pengine waweza kumuuza
Umfanyie wa uchuuzi, achinjwe nyamaye kutembeza
Kwa kitoweo unga mchuuzi, ama kwa asusa kubonyeza
Tangu sasa acha kudabiza, zingatia Imani ya TANU

Simchinje mtoto mdogo, uhai wake kumdhulumu
Umuue kwa yako mapigo, roho yake iende kuzimu
Tanyongwa nawe shingo upogo, maadamu yeye binadamu
Tangu sasa usiwadhulumu, zingatia Imani ya TANU

Mume na mke ni sawa wote, hakuna ambaye kapungua
Tunazo roho za Mungu sote, siyo kinyago wa kuumbua
Hata kama akiwa kiwete, na awe kipofu wa kutua
Tangu sasa utajizindua, zingatia Imani ya TANU

Kifungu hicho ukielewe, mambo yasikupite upande
Siasa ya nchi uijuwe, kwa marefu nawe uigande
Bini-adamu wasionewe, ni ndugu zako wote wapende
Tangu sasa nawe ujilinde, zingatia Imani ya TANU

B

Kwamba kila mtu sitahiki, naye huyo apewe heshima
Watu kuheshimiana haki, hayo maagizo ya Karima
Ni mwiko kuwekeana chuki, hiyo ni dalili ya unyama
Tangu sasa ufanye heshima, zingatia Imani ya TANU

Waonaje kudharauliwa, kulivyo na moyo wa uchungu?
Bila ya sababu ukakemewa, na upakwe masizi ya chungu

7

ngkp8_9

Nafikiri hutafurahiwa, pengine utashika marungu
Tangu sasa epuka majungu, zingatia Imani ya TANU

C

Kwamba kila raia sehemu, ya jengo la kujenga taifa
Miongoni mwa wote kaumu, anayo haki ya kila sifa
Ya kushiriki kula vitamu, sawa na wengine kwa wadhifa
Tangu sasa sizushe kashifa, zingatia Imani ya TANU

Na atashiriki Serikali, tangu ya Mitaa na Mikoa
Atashiriki kwa kila hali, hakuna kitu cha kumwondoa
Serikali Kuu stahili, ashiriki na kujitogoa
Tangu sasa dhana mbo ondoa, zingatia Imani ya TANU

Ana uhuru wa kuchagua, wajumbe wake wa nchi yake
Ana hiari ya kuwapembua, kama mchele na wishwa wake
Kwa kura za siri kudekua, asiyemtaka aanguke
Tangu sasa hayo ukumbuke, zingatia Imani ya TANU

Hakuna mwenye haki zaidi, adaiye kushinda wengine
Kwa makeke yake ajinadi, ama kwa sababu ya unene
Haidhuru kwa inda na tadi, hataachiliwa ajivune
Tangu sasa nautengemane, zingatia Imani ya TANU

Hivyo kila mtu kama jengo, la nchi yake kujengeka
Ama natuseme ni kiungo, kishika mwili kukamilika
Mfano ni uti wa mgongo, mwili wetu ukaimarika
Tangu sasa bora kukumbuka, zingatia Imani ya TANU

D

Kwamba kila raia ni haki, anao uhuru wa mawazo
Nini apenda nini hataki, na laiki yake na mabenzo
Ila silete ubaramaki, mbele akaja zusha mizozo
Tangu sasa tena kwa pendezo, zingatia Imani ya TANU

Pia anao uhuru mwema, wa kwenda kokote na apite
Na asafiri na kuyoyoma, aende pande zote popote
Ila safari iwe salama, dhara jingine lisimpate
Tangu sasa moyo usipwite, zingatia Imani ya TANU

Na hazuiliwi kukutana, na watu wengine kila hali
Ende kwa marefu na mapana, kwa fahari yake ya fahali
Ila sheria akizikana, akizivunja kwa ufedhuli
Tangu sasa sheria zijali, zingatia Imani ya TANU

Uhuru huo naahifadhi, pia atekeleze sheria
Kwa kauli njema ya lafidhi, na kwa maada ya biladia
Maovu ayatenge baadhi, awe mtu mwema Tanzania
Tangu sasa nadhari tumia, zingatia Imani ya TANU

E

Kwamba kila mtu ana haki, maisha yake kuhifadhiwa
Asije kumbana na mikiki, na roho yake ikatolewa
Sipigwe visu na bunduki, ama kwa mapanga kukamiwa
Tangu sasa ya kwamba elewa, zingatia Imani ya TANU

Si kumlinda peke yake tu, hifadhi yake yeye na mali
Kumnyang'anya wasithubutu, watapambana na Serikali
Inayolinda haki za watu, ili wasifikwe idhilali
Tangu sasa usiwe jahili, zingatia Imani ya TANU

Asijekaa na wasiwasi, moyo ukawa na shakashaka
Na kwamba pasizuke nukusi, mali yake wakaja mpoka
Wanyang'anyi watwae kwa fosi, mbele akaja kuhangaika
Tangu sasa kuiba epuka, zingatia Imani ya TANU

Kifungu hiki kinakukanya, usidhulumu maisha yake
Na tena hivyo kinakuonya, mambo mabaya yasitendeke
Kama hapana itakubinya, Serikali na ikutundike
Tangu sasa baya sifanyike, zingatia Imani ya TANU

Kifungu hiki usisahau, na ala ala nakuambia
Usije kuingia hadau, maagizo haya kuachia
Mfanowe ngalawa na dau, vyombo vya majini kuvukia
Tangu sasa ya wema nyatia, zingatia Imani ya TANU

F

Kwamba kila mtu haki yake, anayo wala hatanyang'anywa
Ila kutokana na jasho lake, kwa kazi nzuri iliyofanywa

ngkp10_11

Budi apate ujira wake, barabara bila ya kunyonywa
Tangu sasa kupe watawanywa, zingatia Imani ya TANU

Kufanya kazi kitu lazima, hayo ni maagizo ya Mungu
Wewe kama ukiwa mzima, unazo nguvu kama za rungu
Wala hujafikwa na kilema, kulegeza nguvu kwa uchungu
Tangu sasa tatua ukungu, zingatia Imani ya TANU

Ni stahili yako malipo, jasho lako likuneemeshe
Malipo hayo si ya mkopo, cha kukopa wapi kikutoshe!
Ijara ya kazi dumu ipo, ufaidike na ikulishe
Tangu sasa uvivu upishe, zingatia Imani ya TANU

Kumbe mtu ukishika kazi, pato lako huna wasiwasi
Hushindwi ambua matumizi, na kunufaika haukosi
Kwa jasholo tapata ghawazi, hakuna akupokaye fosi
Tangu sasa bora udurusi, zingatia Imani ya TANU

Fungu hili linakuhimiza, ili tushike kazi kufanya
Tufanye bila kuchezacheza, wenyewe yafaa kujikanya
Uvivu tusije wendekeza, maungoni ukatunyong'onya
Tangu sasa shika takuponya, zingatia Imani ya TANU

G

Kwamba raia wote pamoja, wanaumiliki utajiri
Wa asili wote wenye haja, alioturuzuku Kahari
Asizuke mtu 'mshaija', kuihozi kwa yake fahari
Tangu sasa mpaka dahari, zingatia Imani ya TANU

Tangu sasa mpaka dahari, nchi yetu hii sisi dhamana
Dhamana kwa vizazi vyajiri, sisi tunazaa wetu wana
Na wana wana wao sururi, nchi hii ni ya kuachiana
Tangu sasa kumbuka dhamana, zingatia Imani ya TANU

Vizazi na vizazi vijavyo, vitaimiliki nchi hii
Vizazi vijavyo na vyendavyo, kwa yao shauku na bidii
Kwa kadiri uhai ulivyo, kubaki hai hatupapii
Tangu sasa shika kwa utii, zingatia Imani ya TANU

Miliki mali kwa wangalifu, kumbuka mali hiyo si yako
Hiyo mali ya umma sufufu, weka wasia huu kumbuko
Kesho na kesho-kutwa u mfu, watairithi watoto wako
Tangu sasa uwe na zinduko, zingatia Imani ya TANU

Nchi yetu hii ya ujamaa, mali ya taifa ni kwa wote
Madini, ardhi na mkaa, maji na kila kitu ni vyote
Kama wewe mvuvi dagaa, nenda huko ziwani katute
Tangu sasa choyo sikuvute, zingatia Imani ya TANU

H

Kwamba ili kwa kuhakikisha, njia zote za uchumi wetu
Ili Taifa kuimarisha, na wanyonyaji wasithubutu
Serikali hima kukomesha, kuweka pato sawa kwa watu
Tangu sasa utakuja utu, kifuata Imani ya TANU

Lazima Serikali kudara, njia zote zile za uchumi
Kuwanyang'anya wale wakora, wapendao furaha na nyemi
Ambao hujiona ni bora, wabora wenye kemo za kemi
Tangu sasa ulindwe uchumi, kufuata Imani ya TANU

Ndipo utakapokuwa sawa, Serikali ishike daraka
Uchumi wetu kusimamiwa, na itwae yote mamlaka
Ndivyo hasa inavyotakiwa, ndipo usawa itauweka
Tangu sasa mambo yatanyoka, kifuata Imani ya TANU

Isimamie kwa ukamili, kuwazuia wale mabepari
Bwanyenye, kabaila kwa mali, wasizidi mno utajiri
Wanyonywe wanyonge kuwadhili, watomboke na kutakabari
Tangu sasa sizidi dinari, kufuata Imani ya TANU

Serikali kama ikiacha, kusimamia njia muhimu
Na ujamaa ikauchocha, nchini pote ikalazimu
Wanyonyaji wataupekecha, uchumi wa nchi kudhulumu
Tangu sasa washike kaumu, tufuate Imani ya TANU

I

Kwamba wajibu wa Serikali, ambayo ndiyo watu wenyewe
Ihifadhi chumo kwa halali, kwa vitendo na lisimamiwe

8. UFASAHA WA KISWAHILI (UWK)

uwk0c

UFASAHA WA KISWAHILI.

DIBAJI.

Jitihada yetu katika lugha ya Taifa ni kuona na kuhakikisha kwamba, kila jambo la kuifaulisha linatendwa ili kuondoa ile dhana ya kusema kuwa Kiswahili ni lugha hafifu na duni. Jitihada yetu iwe katika kuistawisha ili ipendeze zaidi machoni na masikioni mwa wananchi wote wa Tanzania na Afrika Mashariki kwa jumla.

Mnamo tarehe 10 Juni, 1968, Mtukufu Baba wa Taifa, Mwalimu Julius K. Nyerere, alituita huko kwake Ikulu sisi Washairi wa Kiswahili na kutuhotubia. Alipokuwa anatuhotubia, alisema kwa kifupi: "Tangazeni sana Azimio la Arusha, kwa marefu na mapana kwa njia ya ushairi; pia pambeni zaidi lugha ya Kiswahili kwa kuifafanua maana zake kwa mwendo wa Kibantu; kusanyeni maneno ya Kibantu ili kuineneposha lugha hii inayodunishwa na wageni. Kadhalika tukuzeni Utamaduni wa Taifa toka pembe hadi pembe zake", nakadhalika. Baada ya kutoka hapo UKUTA ikawa imepokea maagizo hayo kwa mikono yote miwili.

Baba wa Taifa alitoa mfano wa watu wasiojali lugha hii ya Kiswahili ambao huivuruga sana. Alisema hawapambanui baina ya "Husani" na "Hudhuni" kuwa ni lipi neno lililo sahihi. Aliwataja watu hao kuwa ni wale ambao walisoma sana Kizungu. Kila wanapotaka kuandika maneno ya Kiingereza huchunguza sana kuwa ni herufi gani iliyo sahihi ili wasichafue Kiingereza. Lakini hawachunguzi vema ni herufi gani za Kiswahili zilizo sahihi ila wanavuruga ovyo tu.

Tunajua ya kuwa kuna baadhi ya makabila fulani yaliyomo nchini ambayo hushindwa kutamka safi herufi fulani za Kiswahili. Wengi wao hutumia zaidi 'r' kuliko 'l', wengine 'z' badala ya 'dh' nakadhalika. Kitabu hiki kinatimiza kidogo maagizo ya Baba wa Taifa. Kimewawekea bayana mpambano wa herufi za Kiswahili katika ufasaha unaotakiwa ili wasomaji wasivuruge tena Kiswahili - kimewapambanulia baina ya neno hili na lile jinsi yanavyohitilafiana maana zake; matumizi yake na mpango wa herufi zake zilivyo. Mtindo wa kitabu hiki utafaa sana mashuleni ili kuwajenga wanafunzi katika mpango kamili wa lugha ya Taifa. Mfululizo wa vitabu vya namna hii unatakiwa sana nchini na utawafaa wananchi kujenga lugha yao katika ufasaha unaopaswa kujua kwa jumla.

Namshukuru sana Mheshimiwa Bwana C.Y.Mgonja, Waziri wa Elimu, kwa kukisoma na kukiandikia utangulizi wake na kuwahimiza wananchi wote, waalimu, wanafunzi mashuleni wakisome na kujifunza vema zaidi lugha yao ya Taifa. Mungu amzidishie heri.

MATHIAS E. MNYAMPALA

Dar es Salaam, Tanzania,
Novemba 25, 1968.

B. Dodoma (2009) : Entretiens à Dodoma en 2009 avec Charles M. Mnyampala au sujet du sens du mot « *ngonjera* » en *cigogo* et en *kiswahili*

TT_cmm1 : Transcription et traduction intégrales de la première séquence

Kiswahili et **Cigogo** [en caractère gras NDT] :

CHARLES :

« Je umetaka kujua 'ngonjera' kama ni kweli inatoka kwenye asili ya Kigogo, neno lililotolewa kutoka ruga ya Kigogo na Marehemu Hayati Mathias Mnyampala ambaye ni baba yangu. Nimetoa mfano tu kwa neno hilo linavyotumika kwa lafudhi ya Kigogo. Natoa mfano wa kwanza inasema kama vile mtu anasema … sema HIVI : **'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'.** Akiwa na maana hivi : « Vipi, unapoambiwa, hausikii una ubishi tu ». Nichukue lile la kwanza **'nthaule'** maanake « vipi » '**walalonjelwa'** « unapoambiwa »,' **siulihulika'** « hausikii », '**wina ngonjera du'** **«** una ubishi tu ». Mfano mwingine inaweza nikatoa, ee wanasema kwamba : **'ulecee kungonjera ane'** maana yake kwamba « acha kunibishia mimi ». **'Ulechee'** maanake « acha », **'kungonjera'** « kunibishia », **'ane'** « mimi ». Kuna mwingine mfano kama huo huo wa tatu : »

MATHIEU :

« - sawa, na kama unataka kuweka neno la 'ngonjera' katika kamusi ungesema nini ? »

CHARLES :

« -Katika kamusi, liko katika, kama jinsi lilivyotafutiliwa katika kamusi ya Kiswahili ? Maana yake ni … kwamba ni mashairi. Ni mashairi ambayo watu wanaweka kichwani na pia sema ambayo yanafanya elim, yanaelimisha lakini sana sana hiyo ngonjera ni kwamba mtu wanapo wawili au wengi kama jinsi ilivyoandikwa kwenye kamusi. Na wanapozungumza hayo mashairi sana sana utakuta kwamba yako katika sehemu mbili. Mojawapo katika mashairi hayo, yako katika sehemu ya kwanza inaweza kuwa katika ubishi lakini ubishi ambao unataka kuelimishwa : yuko mmoja anabisha na mwingine anaelimisha, mwingine anabisha na mwingine anaelimisha. Baada ya pale, huyo

aliyekuwa anambisha anakuwa ameelimika ameshaielewa vizuri na amekuwa hapo wanakuwa wameshakuwa pamoja kwamba ameelimika. Nyingine ni kwamba anauliza. Katika kuuliza anataka kujua. Sasa katika kuuliza kule anaweza kuendelea kuuliza na huku anajibiwa ameelekezwa, anauliza huku anajibiwa anaelekezwa mpaka anaelewa na katika kuelewa anafurahi. Kwa hiyo katika ngonjera mbili za ushairi utakuta kwamba sana sana ni kwamba ni mtu anabisha ili apate kujua au anauliza ili apate kujua na mwishilizo wake ni kwamba anaelewa na wanakuwa pamoja na haya mashairi huwa yanazungumziwa hadharani yakitoka katika kichwa mtu anaweka mashairi yale kichwani. Sasa unaposimama pale katika majukwaa kama uko katika sherehe wale wanaosikiliza wanaelimika pia. Wanapata hali halisi ya kile kinachozungumziwa pale wanapobishana wale wanapata pia wanaelewa wanapoulizana wanaelewa mpaka panapokuwa pamemalizika kwamba wao wanapokuwa wameshamaliza kuelewa, kuelemishana hata wale walioko pale walioko wanaangalia wanasikiliza mashairi hayo ambayo yanatoka kwenye vichwa vya hao yaonyesha mifano wakati wanapo… wanapokuona yazungumza yale mashairi kwa mikono na nini ? Kama mtu anayeongea tu wakiwa binaadamu ambao wanaongewa, wanaulizana na wanabishana mpaka wanapata elimu na ile elimu inawafikia wale walioko pale. Pili, nyingine sio lazima kwamba wawe wawili, watatu anaweza kuwa mmoja, huyo mmoja anaweza akasimama hadharani akaizungumzia jambo kwa wale wanosikiliza pale kutoka kichwani kwake pia anazungumza hivyo anawaelimisha pia wale walioko pale katika mhadhara ule au katika sehemu ile ya shehere, watu wanaelimishwa kwa sababu kuna hayo mashairi yanayofungua, yanayonthungwa kuwa ni elimu kwa wale ambao waliwahi kuhudhuria katika sehemu hiyo ya kuwasikiliza hata sana sana ni sherehe mbali mbali ya kisiasa, ya kijamii mbali mbali mahospitali yanaweza kuzungumzia hata UKIMWI[144] wakaelezea habari mbali mbali kwamba huyo aelewe mambo hayo na huyo amweleze hivi mpaka mwishoni ana?a o kweli UKIMWI unaua kwa sababu bila kufuata kinga? hivi hivi hivi. Basi mtu anaelewa na hao ambao waliozungumza hapa wameelimishana na hata wale hao wanapata elimu. Kwa hiyo ni kama hizo zinazosema katika ngonjera kuna watu wawili, mashairi, ni watu wawili au watatu au wengi wanaoelimishana na wale wanaelimika wale walioko pale wanasikiliza na vile vile hata mtu mmoja anatoa elimu kwa wale hivyo. »

Français et **Cigogo** [en caractère gras NDT] :

CHARLES :

« - Alors, tu as voulu savoir s'il est vrai que ***'ngonjera'*** provient d'une origine *kigogo*[145], le mot qui a été tiré de la langue *kigogo* par feu Mathias Mnyampala qui est mon père. J'ai pris un exemple simplement de la façon dont ce mot est utilisé avec l'accent[146] *kigogo.* Je donne un premier exemple qui se dit comme cela… dit comme CELA : **'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'.** Qui a ce sens [en *kiswahili* NDT] : « Comment ? Lorsque l'on te dit quelque chose, tu n'écoutes pas, tu as un esprit de contradiction[147] seulement ». Je prends le premier [mot NDT] **'nthaule'** son sens est « comment », '**walalonjelwa'** « lorsque l'on te dit quelque chose »,' **siulihulika'** « tu n'écoutes pas », '**wina ngonjera du' «** tu as un esprit de contradiction seulement ». Un autre exemple et bien je peux donner, hum ils disent **'ulecee kungonjera ane'** son sens est « arrête de me contredire moi ». **'Ulechee'** son sens « arrête », **'kungonjera'** « de me contredire », **'ane'** « moi ». Il y a un autre exemple comme celui-ci même, le troisième : »

MATHIEU :

« D'accord, et si tu veux mettre le mot '***ngonjera'*** dans le dictionnaire, tu dirais quoi[148] ? »

CHARLES :

« Dans le dictionnaire, il est dedans. De la façon dont il a été défini[149] dans le dictionnaire de *kiswahili* ? Son sens est que c'est des poésies. Des poésies que les gens apprennent par cœur et aussi qui apportent une connaissance. Elles instruisent, mais très fréquemment ce *ngonjera* [nous parlons du sens du mot en *kiswahili* NDT] est quand il y a deux personnes ou plus [comme participants au dialogue poétique NDT] comme c'est écrit dans le dictionnaire. Et lorsqu'ils récitent ces poésies, très fréquemment tu t'apercevras qu'elles se rangent en deux types. Parmi ces poésies, certaines sont du premier type qui peut témoigner d'un esprit rétif, d'une opposition[150], mais d'un esprit rétif qui veut être instruit : il y en a un qui contredit et l'autre qui instruit, un autre encore contredit et un autre instruit. De là, celui qui apportait la

contradiction se trouve avoir été instruit, il a déjà très bien compris. Alors ils se sont réunis car il a été instruit. L'autre [type NDT[151]] est qu'il pose une question. Dans son questionnement, il veut connaître. A présent, dans ce questionnement il peut continuer à poser des questions et à ce moment on lui répond et le dirige. Il demande et on lui répond et le dirige jusqu'à ce qu'il comprenne et dans la compréhension il se réjouit. Par conséquent dans ces deux *ngonjera* poétiques, tu trouveras que très fréquemment une personne apporte la contradiction afin d'avoir l'occasion de savoir ou qu'elle pose une question afin de savoir et qu'en définitive, il se trouve qu'elle comprend et qu'ils [contradicteur/questionneur et instructeur NDT] deviennent unis. Ces poésies sont généralement récitées en public et de tête, elles sont apprises par cœur. A présent, lorsque tu te tiens auprès de l'estrade, quand tu assistes à une cérémonie, l'auditoire se trouve instruit également. Il obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. L'auditoire obtient aussi une connaissance lorsqu'ils se posent des questions, il comprend jusqu'à ce qu'il y ait une fin quand ceux-là ont achevé de comprendre, d'apprendre réciproquement même à ceux-là qui sont présents, qui regardent et écoutent ces poésies qui sont récitées de tête, montrent des exemples lorsque… lorsqu'ils te[152] voient réciter ces poésies-là avec des gestes et quoi d'autre ? Comme une personne qui parle seulement, comme des êtres humains en train de parler, ils se posent des questions et se contredisent réciproquement jusqu'à ce qu'ils obtiennent une connaissance et que la connaissance leur arrive à ceux [l'auditoire NDT] qui se trouvent là. Deuxièmement, il n'est pas obligatoire qu'ils soient deux, trois, il [l'acteur NDT] peut être seul, cette personne seule peut se tenir en public et discuter du problème devant ceux qui se trouvent dans ce lieu public ou dans cette endroit de cérémonie. Les gens sont instruits parce que ces poésies qui sont déployées, sont composées pour être une connaissance pour ceux-là qui ont eu l'occasion d'être présents dans cet endroit pour les [les récitants NDT] écouter. Et même très souvent il s'agit de cérémonies politique ou sociale diverses. Dans les hôpitaux, ils peuvent parler même du SIDA et leur expliquer des informations diverses afin qu'un tel comprenne ces choses-là et qu'un autre lui explique de la sorte jusqu'à ce qu'à la fin il ? vraiment le SIDA tue parce que sans appliquer une mesure de protection ? et comme-ci, comme-ci, comme-ci. Bon, la personne comprend et ceux qui ont parlé ici se sont instruits réciproquement et même ceux-là [l'auditoire NDT] obtiennent une

connaissance. Par conséquent, c'est comme ceux-là qui sont dits dans les *ngonjera* : il y deux, trois personnes ou plus qui s'instruisent réciproquement et ceux qui sont instruits sont ceux là-bas qui écoutent et, de la sorte, même une seule personne fournit une connaissance à ceux-là de la même façon. »

TT_cmm2 : Transcription et traduction intégrales de la deuxième séquence

CHARLES :

« - Mimi *Mister* Roy umenihitaji nielezee kuhusiana na ***'ngonjera'*** ni kweli nilisema kutoka mwanzo kwamba ***'ngonjera'*** ni neno la baba yangu ambalo alililitohoa kuingia katika kiswahili kutoka katika kabila la ***cigogo*** mimi ninayezungumza hapa ni Charlesi Mathias Mnyampala ni mtoto wa pili wa Mathias Mnyampala napenda kueleza kama ifuatavyo *Mister* Roy kuhusiana na 'ngonjera za ukuta' ee ! ***ngonjera*** peke yake. Kwa maana ***ngonjera*** peke yake ni kwamba ni neno lililotoholewa kutoka kigogo nalo lilikuwa likitumika katika sehemu zifuatazo : katika sehemu za … ee … katika upande wa mahali wanapozungumzia mambo ya ndoa [...] »

« - Moi Monsieur Roy, tu as eu besoin de moi afin que j'explique au sujet de ***'ngonjera'***. Il est vrai, je l'ai dit depuis le début, que ***'ngonjera'*** est un mot que mon père a adapté pour faire entrer dans le *kiswahili* depuis la tribu gogo. Moi qui parle ici je suis Charles Mathias Mnyampala, le deuxième fils de Mathias Mnyampala. Je proposerais une explication de la sorte Monsieur Roy : au sujet des « *ngonjera* de l'[association NDT[153]] UKUTA » … eeh ! de ***'ngonjera'*** seulement. Vis-à-vis du sens de 'ngonjera' seul, c'est qu'il s'agit d'un mot qui a été adapté du kigogo et que lui [ce mot NDT] était utilisé des manières suivantes [en langue gogo NDT] : De la manière, euh… au sujet de la dot, lorsque l'on discute des affaires de mariage[...] »

« pande zote mbili kwa upande wa wanaume na upande wa kike kwa luga nyingine tunasema '***uigumi'*** kwa luga ya kigogo ***'uigumi'*** sasa katika kujadiliana kuhusiana na mahali inaweza kuwa pande hizo mbili zinasema na wanapojadiliana huyu anapinga na huyu naye anapinga katika ubishani maanake ***'ngonjera'*** ni ubishani kama tulivyosema hapo mwanzo[...] »

« toutes les deux parties, du côté des hommes et du côté féminin. Avec une autre langue nous disons '***uigumi'*** en langue *gogo* nous disons '***uigumi'***. A présent, dans la

négociation[154] au sujet de la dot. Il arrive que quand les deux parties s'entretiennent : l'un s'oppose à ce qui est dit et l'autre s'oppose aussi dans une controverse[155]. Le sens de ***'ngonjera'*** est controverse comme nous l'avons dit au début[156].[...] »

« katika ubishani huu waheshimiwa wanakubaliana kwamba mahali itolewe kiasi gani lakini baada ya mvutano wa muda kadhaa mrefu. Ndiyo maana wakasema ilivyo wakiwa katika upande wa ***'ngonjera'*** ule ubishani wa pande zote mbili ni ***'ngonjera'*** ambayo hiyo ***'ngonjera'*** kawaida katika kumalizia watakuwa wamekubaliana sio ubishani ambao hauna kutokubaliana. [...] »

« dans cette controverse, les dignitaires s'accordent sur le montant de la dot mais après une tension d'un temps d'une certaine longueur. C'est le sens et ils parleront de la façon dont cela se passera dans le '***ngonjera'***. Cette controverse entre toutes les deux parties est le '***ngonjera'*** qui, le '***ngonjera'***, a pour habitude de se terminer sur un accord. Ce n'est pas une controverse qui n'a pas d'accord[157].[...] »

« Kuna nyingine ambayo katika aina hiyo hiyo lakini hii ni ya masikitiko inaitwa '***kuikula'*** hii inatendeka wakati kuna msiba. »

« Il y a un autre exactement de la même sorte mais c'est triste. Il s'appelle ***'kuikula'***. Il se fait lorsqu'une catastrophe [un décès accidentel ou non NDT] s'est produite. »

MATHIEU

« - ni ***'ngonjera'*** pia ? »

MATHIEU

« - c'est un ***'ngonjera'*** aussi ? »

CHARLES

« -ee ni 'ngonjera' kwa sababu wanapokuwa katika msiba wanajadiliana huyu marehemu amefariki hivi. Na upande wa kiume na upande wa kike wanajadili wanaelezana mpaka wanaafikiana kwamba jambo hili limetokea hivi. Kwa hivyo vile vile inazungumziwa katika upande wa … wa msiba. [...] »

« - bien sûr, c'est un ***'ngonjera'*** parce que lorsqu'ils se trouvent frappés par le sort, ils débattent au sujet de la façon dont a disparu le/la défunt(e). Et du côté masculin [la famille du père du/de la défunt(e) NDT] et du côté féminin [la famille de la mère du/de la défunt(e) NDT] ils débattent, ils s'expliquent réciproquement jusqu'à ce qu'ils soient d'accord sur la façon dont s'est produite cette affaire. Par conséquent, ceci est discuté comme cela dans le cas de… d'une catastrophe [décès NDT]. »

« Kwa hiyo inakuwa na utofauti katika sehemu hizi : moja ni upande wa… uigumi ni upande ambao… mwishilizo wake wakiwa katika furaha ni kwamba mahali imeshajadiliwa wanakuwa katika furaha wanafurahi kwamba wamekubaliana watoto waoane kwa kiasi fulani na mahali iliyopangwa. Kuikula ni kwamba wanajadiliana kuhusiana kwamba marehemu amefariki ndiyo lakini ?naanza kuelezana. [...] »

« Par conséquent il y a une différence entre ces cas : l'un est du côté… uigumi est du côté qui… sa conclusion est qu'ils sont heureux, que [quand NDT] la dot a déjà été négociée ils se trouvent dans la joie. Ils se réjouissent du fait qu'ils se soient accordés. Que les enfants se marient pour tel montant avec la dot qui a été mise en place. Kuikula est qu'ils débattent au sujet du défunt, oui il a disparu mais ?commence à s'expliquer [...] »

« Ndiyo marehemu alikuwa kwenu alikuwa je ? amefariki kwa sababu gani ? wanaulizana mpaka wanakubaliana basi wanakuwa wanaathirika pamoja katika … katika majonzi ya msiba huo.Kwa hiyo nikizungumza katika hali halisi yote haya ni mabishano au kwa ujumla ni mabishano bishana lakini katika mabishano yao ambayo yanakuwa na usuluhisho na baadaye wanakuwa pamoja. Ndiyo maana hata wakati mwingine hii ngonjera inaweza kusemwa kwamba ni « kwenda kwa pamoja ». Kwamba wanapo kweli wapo katika hali pamoja katika mabishano baadaye wanakuwa pamoja kwa hivyo wanakuwa wamekwenda kwa pamoja. Kwa hiyo hiyo ni ya tatu kwamba ni ngonjera ni kwamba kwenda kwa pamoja. [...] »

« Oui le défunt était chez vous. Comment se portait-il ? Pour quelle raison est-il décédé ? Ils se posent des questions jusqu'à ce qu'ils soient d'accords. Bon, ils deviennent ensemble affectés par… par la tristesse de cette catastrophe. De là, à dire vrai[158] ce sont des différends[159] tout cela ou, en somme ce sont des différends, avoir une controverse mais dans leurs débats il y a une issue[160] et ensuite ils deviennent ensemble. C'est pour cette raison qu'une autre fois[161] le ***ngonjera*** peut être qualifié « d'aller ensemble ». Qu'ils

se trouvent vraiment dans un état d'unité dans les disputes et qu'après ils deviennent ensemble, de là ils allaient ensemble. De la sorte, la troisième[162] [définition NDT] de ***ngonjera*** est d'aller ensemble. [...] »

« Kwa hiyo hiyo nimeeleza kwamba katika aina hii ya kiasili ya kigogo marehemu Mathias Mnyampala alichukua akaiweka katika upande wa Kiswahili katika upande wa mashairi. »

« Ainsi même, j'ai expliqué que feu Mathias Mnyampala a pris dans cette sorte-ci d'origine gogo et l'a mise du côté du kiswahili, du côté des poèmes. »

MATHIEU

« - Naam. »

MATHIEU

« - Oui. »

CHARLES :

« - Kwamba katika Kiswahili kama nilivyosema kule katika mashairi watu wanabishana lakini baadaye wanakubaliana na katika hali ya kukubaliana wanakuwa kama wameelimishana na vile vile hata mtu mmoja naye pia anaweza akatoa ngonjera kama nilivyosema hapo mwanzo naye pia ni katika hali ya kukubaliana. »

« - Que dans le *kiswahili* comme je l'ai dit là-bas [localisation dans le temps NDT], dans les poèmes les gens débattent mais ensuite ils sont d'accord et dans l'état de consensus[163] ils se trouvent avoir été instruits réciproquement les uns les autres et de même, même une seule personne peut aussi réciter un *ngonjera* comme je l'ai dit au début et elle aussi est dans un état de consensus. »

MATHIEU

« - aliona kwenye sehemu ya ushairi taratibu kama taratibu za Wagogo kusuluhisha mambo kuhusu sheria za kifamilia ? »

MATHIEU

« - Il [Mathias E. Mnyampala NDT] a vu dans le domaine de la poésie des procédures comme les procédures des *Wagogo* pour apporter une solution aux affaires relatives au droit de la famille ? »

CHARLES

« - Ndiyo ? hata katika mashairi vile yanasuluhisha katika jamii kama wanazungumzia maendeleo huyu hajui huyu anajua hwa hiyo wanaelimishwa wakishaelimishwa wanakuwa wameshaelimika wanakuwa katika familia yaani maana yake wanakuwa katika jamii kama wanazungumzia mambo ya maendeleo, kilimo. Sasa huyu hajui hili au ugonjwa tunasema UKIMWI, huyu anaambiwa hivi huyu hajui hivi baadaye wanakwenda kwa pamoja wanajua kwamba UKIMWI unaambukizwa hivi na ni hatari. Kwa hiyo yule anakuwa ameelewa kwa hiyo hiyo pia inakwenda sambaba na hayo tuliyoyazungumzwa na upande wa kigogo. »

CHARLES

« - Oui ? Même dans les poèmes, de la même manière ils [les poèmes NDT] apportent une solution dans la société s'ils [les participants du ngonjera NDT] parlent du développement. Celui-ci ne sait pas, celui-ci sait, de là [par le *ngonjera* NDT] ils sont instruits, lorsqu'ils ont déjà fini d'être instruits et ils se trouvent connaître, ils se trouvent dans la famille c'est-à-dire que cela signifie qu'ils se trouvent dans la société. S'ils parlent de problèmes de développement, d'agriculture, à présent celui-ci ne sait pas ceci ou la maladie, disons le SIDA, on dit comme cela à untel, celui-ci ne sait pas après ils vont ensemble [instruction par le *ngonjera* NDT] ils savent que le SIDA se transmet ainsi et que c'est un danger. De là celui-là se trouve avoir compris et de la sorte aussi cela va de paire avec celles-là [les choses NDT] dont nous avons parlé du côté *gogo*. »

MATHIEU

« - Nafahamu, na ulikuwa unaniambia kwamba neno la ***ngonjera*** halipatikani kwenye lugha zote za kigogo. Inatoka upande mmoja tu. »

MATHIEU

« - Je comprends et tu me disais que le mot ***ngonjera*** n'existe pas dans toutes les langues gogo. Il vient d'un seul côté. »

CHARLES

« - Inatoka katika upande… unajua katika ***Wagogo*** kuna ***Wanyaugogo***, halafu kuna ***Wanyambwa***. Sasa hii ***ngonjera*** imetoka kwa ***Wanyaugogo***. »

CHARLES

« - Il vient du côté… tu sais parmi les ***Wagogo***, il y a les ***Wanyaugogo***, ensuite il y a les ***Wanyambwa***. Maintenant le ***ngonjera*** est sorti des ***Wanyaugogo***. »

MATHIEU

« - Na upande wa tatu ilikuwa ni ? ***Wathumba*** au sijui ? »

MATHIEU

« - et le troisième côté c'était quoi ? Les Wathumba où je me trompe ? »

CHARLES

« - Na upande wa tatu ***Wethumba*** lakini ***Wethumba*** hawana hiki kinaitwa ***ngonjera***. »

CHARLES

« - Le troisième côté c'est les ***Wethumba*** mais les ***Wethumba*** n'ont pas ceci [cette chose-ci NDT] qui s'appelle ***ngonjera***. »

MATHIEU

« - Nafahamu, asante. »

MATHIEU

« - Je comprends, merci. »

CHARLES

« - Ziko tatu, iko ***Wanyambwa***, ***Wanyaugogo*** na ***Wethumba***. Kama nilivyokuambia kutoka mwanzo. »

CHARLES

« - Ils sont trois, il y a les ***Wanyambwa***, les ***Wanyaugogo*** et les ***Wethumba***. Comme je te l’ai dit depuis le début. »

MATHIEU

« OK, asante »

MATHIEU

« - OK, merci. »

CHARLES

« - Asante sana. »

CHARLES

« - Merci beaucoup. »

Bibliographie des ouvrages consultés

A. Bibliographie de Mathias E. Mnyampala

<u>NB</u> : Les codes des archives numériques de Mathias E. Mnyampala (ci-après ANM) à trois lettres correspondent aux désignations courtes des différents manuscrits, tapuscrits ou documents des archives électroniques. Ils sont suivis de numéros de pages le cas échéant.

1. Bibliographie typologique des œuvres publiées de Mathias E. Mnyampala

AUTOBIOGRAPHIE

2013, *Maisha ni kugharimia,* DL$_2$A – Buluu Publishing, France, 112 p.

- La vie a un prix.

Code ANM : mnk. L'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, restée longtemps inédite, a pu être publiée après notre découverte à Dodoma en 2007 chez Charles M. Mnyampala qui la conservait. L'édition est de notre fait et l'ouvrage comprend une belle préface de Charles M. Mnyampala.

BIOGRAPHIE

2011[164], *Historia ya Hayati Sheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964),* Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, 109 p.

- Histoire de feu le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964)

ECOLOGIE, GEOGRAPHIE, GEOGRAPHIE HISTORIQUE

2014, *Ugogo na ardhi yake,* DL$_2$A – Buluu Publishing, France, 112 p.

- L'ugogo et sa terre.

Code ANM : una.

POESIE

1965, *Waadhi wa ushairi: kimetungwa na Mathias E. Mnyampala. Pamoja na utangulizi ulioandikwa na K, Amri Abedi,* coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 7, Dar es Salaam : East African Literature Bureau, 87 p.

- Exhortation poétique - Composée par Mathias E. Mnyampala, avec une préface écrite par K., Amri Abedi.

1965b, *Diwani ya Mnyampala/ imetungwa na Mathias E. Mnyampala*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 5, Nairobi : Kenya Literature Bureau, 156 p.

- Anthologie de Mnyampala - Composée par Mathias E. Mnyampala.

1963, *Diwani ya Mnyampala/ imetungwa na Mathias E. Mnyampala*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 5, Dar es Salaam : East African Literature Bureau, 156 p.

- Anthologie de Mnyampala - Composée par Mathias E. Mnyampala.

*c.*1965b[165],*Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi, yamekusanywa na Mathias E. Mnyampala,* Chama cha Washairi wa Kiswahili Tanzania, imprimerie Thakers LTD , Dar es Salaam, Tanzania.

- *Mashairi*[166] de sagesse, et palabres poétiques recueillis par Mathias E. Mnyampala, Association des Poètes d'expression swahilie de Tanzanie.

TRAITE DE POESIE

1964, *Fasili johari ya mashairi,* Dar es Salaam : Imprimé par Thakers, 83 p.

- Définition, joyau des poésies.

DICTIONNAIRE DE POESIE

Taaluma ya Kiswahili[167]*.*

- Précis de *kiswahili*

POESIE RELIGIEUSE

c.1967, *Utenzi wa Injili Takatifu*, NDANDA MISSION PRESS.

- *Utenzi* des *Saints Evangiles*

c.1965*, Utenzi wa Zaburi,* NDANDA MISSION PRESS.

- *Utenzi* des *Psaumes*.

POESIE POLITIQUE

1971, *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania), Kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha,* Dar es-Salaam, Oxford University press.

- Ngonjera de l'UKUTA, deuxième livre, à propos de la Déclaration d'Arusha.

1970*, Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania), Kitabu cha kwanza,* Dar es-Salaam, Oxford University press.

- Ngonjera de l'UKUTA, premier livre.

POLITIQUE

s.d.[168], *Mbinu za Ujamaa,* NDANDA MISSION PRESS.

- Stratégies du Familialisme.

Umoja ni ngome yetu[169]

- L'unité est notre forteresse.

RECUEILS DE PROVERBES

1967, *Sikilizeni hekima: methali na mawaidha*, Ndanda Mission Press, Songea, Tanzanie, 31 p.

- Ecoutez la sagesse : proverbes et conseils.

?, *Kito cha hekima pamoja na maelezo sehemu ya kwanza,* Dodoma, Tanzania Longman Limited, *89 p.*

- Gemme de sagesse avec des explications, première partie.

?, *Kito cha kekima II*[170]*.*

- gemme de sagesse II.

FICTION

1961[171], *Kisa cha mrina asali na wenzake wawili*, Dar es Salaam : Eagle Press, 77 p.

- Histoire de l'apiculteur et de ses deux compagnons.

1967, *Kisa cha Bahati na wazazi wake*, Ndanda Mission Press, Tanzanie, 59 p.

- Histoire de Bahati et de ses parents.

HISTOIRE DU *KISWAHILI* (EN COLLABORATION AVEC SHIHABUDDIN CHIRAGHDIN)

1977, *Historia ya Kiswahili,* Shihabuddin Chiraghdin na Mathias Mnyampala, Oxford University Press, Eastern Africa, Nairobi, 89 p.

- Histoire du *kiswahili*, Shihabuddin Chiraghdin et Mathias Mnyampala.

HISTOIRE

1995, *The Gogo: history, customs, and traditions* / Mathias E. Mnyampala ; translated, introduced, and edited by Gregory H. Maddox, Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe, 149 p.

- Les Gogos, histoire, coutumes, et traditions / Mathias E. Mnyampala, traduit, introduit, et édité par Gregory H. Maddox.

?[172], *Mtemi Mazengo wa Dodoma.*

- Le *Mtemi* Mazengo de Dodoma.

1954, *Historia, mila, na desturi za Wagogo wa Tanganyika*, Kampala: Eagle Press, 116 p.

- Histoire, coutume, et traditions des *Wagogo* du Tanganyika.

LIVRES EN *CIGOGO*

Mmela nthundwe[173].

Zimbazi za Cigogo.

- Proverbes gogos.

2. Bibliographie typologique des œuvres inédites de Mathias E. Mnyampala

ESSAI THEOLOGICO-POLITIQUE

Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu.

- La déclaration d'Arusha et les saintes écritures.

Code ANM : ala

POESIE

Hazina ya Washairi.

- Le trésor des poètes.

Code ANM : hyw

1967, *Mahadhi ya Kiswahili.*

- Rythme du *kiswahili.*

Code ANM : myk

Mashairi ya Vidato.

- *Mashairi* en entailles.

Code ANM : myv

TRAITE DE POESIE

Ufasaha wa Kiswahili.

- Elégance du *kiswahili.*

Code ANM : uwk

MANUSCRIT DE L'ANTHOLOGIE POETIQUE D'HAROLD E. LAMBERT REVISE ET COMMENTE

Diwani ya Lambert.

- *Diwani* de Lambert.

Code ANM : dyl

B. Bibliographie générale des ouvrages consultés

1. Anthropologie, droit, géographie, histoire, politique

ADEJUMO, Christopher, « African Art : New Genres and Transformational Philosophies » *in* FALOLA, Toyin *(éd.)*, JENNINGS, Christian *(éd.)*, 2002, *Africanizing Knowledge,* Transaction Publishers, New Brunswick (Etats-Unis), Londres (Royaume-Uni) : pp 165-189.

ALEXANDRE, P., LE GUENNEC-COPPENS, F., CAPLAN, P., 1991, *Les Swahili entre Afrique et Arabie,* Paris, Karthala, 214p.

ALLEN, J. de V., 1993, *Swahili origins: Swahili culture and the Shungwaya phenomenon,* Athens (Etats-Unis), Ohio University Press, 272p.

ASKEW, Kelly, 2002, *Performing the Nation : Swahili music and cultural politics in Tanzania,* University of Chicago Press, Chicago, Etats-Unis, XVIII-417 p.

ASSIBI, A., Amidu, 1990, *Kimwondo : a Kiswahili electoral contest,* Afro-pub, 179 p.

BAROIN, C., CONSTANTIN, F., dir., 1999, *La Tanzanie contemporaine,* Paris, KARTHALA, 359p.

BIDIMA, Jean-Godefroy, 1997, *La palabre. Une juridiction de la parole,* Editions Michalon, Paris, 127 p.

CLERKE, P., H., C., 1965, *A short history of Tanganyika : the mainlands of Tanzania,* Longman, Londres, Royaume-Uni, 154 p.

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, 3ème impression, E. J. Brill, Leiden, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose S.A., Paris.

DELTOMBE, Thomas, DOMERGUE, Manuel, TATSITSA, Jacob, 2010, *Kamerun!: une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948-1971,* Ed. de la Découverte, 741 p.

EASTMAN, Carol, M., 1971, « *Who are the Waswahili?* », *in* Africa Vol. 41(3), pp 228-236.

ENONGOUÉ, F., et ROSSATANGA-RIGNAULT, G., 2006, *L'Afrique existe-elle? A propos d'un malentendu persistant sur l'identité,* Chennevières-sur-Marne, Dianoïa, et Libreville (Gabon), Raponda Walker, 127p.

FEVRIER, Nicolas, 1999, Revue philosophique de Louvain, Vol. 97-1 : pp 162-163.

FOUERE, Marie-Aude, 2008, « La fabrique d'un saint en Tanzanie postsocialiste. L'Etat, l'Eglise et Julius Nyerere », Les Cahiers d'Afrique de l'Est, décembre, n°39.

FOUERE, Marie-Aude, 2009, « La préférence nationale en Tanzanie post-socialiste : entre citoyenneté, autochtonie et race », Politique africaine, n°115, pp 137-153.

FRANKL, P., .J., L., 1999,. « H.E. Lambert (1893-1967): Swahili Scholar of Eminence (being a short biography together with a bibliography of his published work », *in* Journal of African Cultural Studies 12 (1): pp 47-53.

FRANKL, P., .J., L., ABDULKADIR, M., A., 2013, « Kiswahili : a poem » *in* SWAHILI FORUM 20, pp 1-18.

FREEMAN-GRENVILLE, G., S., P., 1991, *The new atlas of African history*, Londres, MacMillan, 144p.

FREEMAN-GRENVILLE, G., S., P., 1988, *The Swahili coast, 2nd to 19th centuries: Islam, Christianity and commerce in Eastern Africa,* Londres, Variorum Reprints.

GREEN, Maia, 2003, *Priests, witches and power: popular Christianity after mission in Southern Tanzania,* Cambridge University Press, Royaume-Uni, XIII-180 p.

HEISENBERG, Werner, 1942, *Philosophie* [Ordnung der Wirklichkeit]. *Le manuscrit de 1942.* Introduction et traduction de Catherine Chevalley.

HORTON, M., MIDDLETON, J., 2000, *The Swahili: the social landscape of a mercantile society,* Oxford, Blackwell Publishers, 282p.

KANIKI, Martin, H., Y., 1980, *Tanzania under colonial rule,* Longman, Londres, Royaume-Uni, 391 p.

KAGABO, José, Hamim, 1998, *Les Swahilis au Rwanda,* Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 276 p.

KARIUKI, Josiah, Mwangi, 1975, *"Mau Mau" detainee: the account by a Kenya African of his experiences in detention camps, 1953-1960,* Oxford University Press, 188 p.

KIBINDU, Saidi *trad.,* HADRAT MIRZA GHULAM AHMAD WA QADIAN, 2000, *Yesu katika India,* Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, Tanzanie, 132 p.

KIMAMBO, Isaria, N., 1969, *A political history of the Pare of Tanzania, c1500-1900,* East African Pub. House, 253 p.

KOWALCZUK, Ilko-Sascha, 2003, *Geist im Dienste der Macht: Hochschulpolitik in der SBZ/DDR 1945 bis 1961,* Christoph Links Verlag, LinksDruck Gmbh, Berlin, Allemagne, 609 p.

KUSIMBA, C., M., 1999, *The rise and fall of Swahili states,* Walnut Creek (Etats-Unis), AltaMira Press, 236p.

LE GUENNEC-COPPENS, F., (éd. sc.), PARKIN, D., (éd. sc.), 1998, *Autorité et pouvoir chez les Swahili,* Paris, Karthala, 262p.

LE GUENNEC-COPPENS, F., 1983, *Femmes voilées de Lamu (Kenya),* Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 221p.

LOIRE, G., 1993, *Gens de mer à Dar es-Salaam,* Paris, Karthala, 230p.

LOHRMANN, Ulrich, 2007, *Voices from Tanganyika: Great Britain, the United Nations and the decolonization of a Trust Territory, 1946-1961,* LIT, Berlin, Allemagne, XX-597 p.

MADDOX, Gregory *éd. sc.*, GIBLIN, J. *éd. sc.*, 2005, *In search of a nation: histories of authority and dissidence in Tanzania,* Eastern African Studies, James Currey Ltd, Oxford, Royaume-Uni, Kapsel Educational Books, Dar es Salaam, Tanzanie, Ohio University Press, Athens, Ohio, Etats-Unis, XIV-337 p.

MAGOMBA, Mote, Paulo, 2004, *Early Engagements with the Bible among the Gogo People of Tanzania: Historical and Hermeneutical Study of Ordinary "Readers" Transactions with the Bible,* Dissertation, *Cf* Webographie, 221 p.

MANDEL KHÂN, Gabriele, MÉTOUI, Lassaâd, 2009, *Les 99 noms de Dieu, calligraphies de Lassaâd Métoui,* G. Trédaniel, Paris, 427 p.

MARTIN, Denis-Constant, 1998, Nouveaux Langages Du Politique En Afrique Orientale, Karthala, Paris, 301 p.

MARTIN, Denis-Constant, 1988, *Tanzanie: l'invention d'une culture politique,* Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 318 p.

MASSAMBA, David, P., B., 2002, *Historia ya Kiswahili, 50 BK hadi 1500 BK,* The Jomo Kenyatta Foundation Enterprise, Nairobi, Kenya, 308 p.

MAZRUI, A., M., 2007, *Swahili beyond the boundaries : literature, language, and identity,* Athens (Etats-Unis), Ohio University Press, 206p.

MAZRUI, A., A., MAZRUI, A., M., 1995, *Swahili state and society: the political economy of an African language,* Nairobi, East African Educational Publishers, 171p.

MAZRUI, A., M., SHARIFF, I., N.,1994, *The Swahili : idiom and identity of an African people,* Trenton, N.J., Etats-Unis, Africa World Press, 188p.

MAZRUI, A., A., 1986, *The africans: a triple heritage,* Londres, BBC publications, 336p.

MBEMBE, Joseph-Achille, 2000, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine,* Karthala, Paris, 293 p.

MERINO, Gustavo, Gutiérrez, 1972, *Essai pour une théologie de la libération,* Profac, Paris.

MESSINA, Jean-Paul, 2007, *Culture, christianisme et quête d'une identité africaine*, Editions L'Harmattan, Paris, 201 p.

MLACHA, S.,A.,K., 1995*, Kiswahili katika kanda ya Afrika mashariki: (historia, matumizi na sera),* Dar es Salaam, Chuo Kikuu cha Dar es Salaam, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, 127p.

NASSOR, Malik, 1996, « Extension of Kiswahili during the German colonial administration in continental Tanzania (former Tanganyika), 1885-1917 » *in* AAP 47, pp 155-159.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Ujamaa essays on socialism,* version anglaise, Oxford University Press, 186 p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Ujamaa,* version swahilie, Oxford University Press, viii, 188p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Freedom and socialism: uhuru na ujamaa: a selection from writings and speeches, 1965-1967*, Oxford University Press, xvi, 422 p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1967, *Ujamaa Vijijini,* Mpiga Chapa Mkuu wa Serikali, 33 p.

PORTER, Bernard, éd., 1970, *Henry: a World Poets' Anthology inspired by William Faulkner's painting*.

RETTOVÁ, Alena, 2007, *Afrophone philosophies, Reality and Challenges,* Topics in Interdisciplinary African Studies, vol.7, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 447 p.

REVOIL, Georges, 1880, *Voyage au Cap des Aromates (Afrique orientale),* E. Dentu, Paris, X-299 p.

ROBERTS, Andrew *et al,* 1968, *Tanzania before 1900,* the Historical Association of Tanzania, East African Publishing House, XX-162 p.

SPEAR, Thomas, KIMAMBO, Isaria, Ndelahiyosa, 1999, *East African expressions of Christianity,* (c) James Currey ltd, Oxford, Royaume-Uni.

SIMS, M. *in* WEEKES, Richard, V. *éd., Muslim people, A World Ethnographic Survey,* deuxième édition, Greenwood Press, Westport, Connecticut, Etats-Unis, 2 vol., [xix-xli], 953 p.

Tanganyika African National Union (TANU), 1967, *Azimio la Arusha na siasa ya TANU juu ya ujamaa na kujitegemea*, Idara ya Habari, Dar es Salaam, Tanzanie, 20 p.

TRAORÉ, Aminata, 2002, *Le viol de l'imaginaire*, Actes Sud et Fayard, Paris, 206 p.

VERNET, Thomas, 2005, Les cités-États swahili de l'archipel de Lamu, 1585-1810. Dynamiques endogènes, dynamiques exogènes, thèse pour le doctorat, Université Paris Panthéon-Sorbonne, 693 p.

VEUTHEY, Michel, 1976, *Guérilla et droit humanitaire,* Institut Henry-Dunant, 432 p.

WERNER, A., 1913, *POKOMO FOLKLORE, Read at meeting,* May 21st, 1913.

WHITELEY, Wilfred, Howell, 1969, *Swahili : the rise of a national language,* Methuen and Co, Londres, Royaume-Uni, IX-150 p.

WOODMAN, Gordon, R., WANITZEK, Ulrike, SIPPEL, Harald (Eds), 2004, *Local Land Law and Globalization,* A comparative study of peri-urban areas in Benin, Ghana and Tanzania, Beiträge zur Afrikaforschung, Band 21, LIT Verlag Münster, Allemagne, 368 p.

2. Linguistique et épistémologie

ALEXANDRE, P., 1967, *Langues et langage en Afrique noire*, Paris, Payot, 169p.

ALEXANDRE, P., 1981a, « Les langues bantu », pp 351-397, *in* Perrot, J., (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne, Afrique, Pidgins et créoles,* TEXTE, éditions du CNRS, PARIS.

ALEXANDRE, P., 1981b, LES LANGUES BANTU, in Perrot, J., (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne, Afrique, Pidgins et créoles,* CARTES, éditions du CNRS, PARIS.

ASHTON, E., O., 1944, *Swahili Grammar,* Londres, Longmans, 398p.

AWDE, N., 2000, *SWAHILI-ENGLISH, ENGLISH-SWAHILI, DICTIONARY,* New-York, Hippocrene Books, 596p.

BALDI, Sergio, 2008, *Dictionnaire des emprunts arabes dans les langues de l'Afrique de l'Ouest et en swahili,* Karthala, Paris, 617 p.

BALDI, S., 1976, *A contribution to the Swahili maritime terminology,* Rome, Tip. Pioda, 99p.

Baraza la Kiswahili la Zanzibar (BAKIZA), 2010, *Kamusi la Kiswahili Fasaha,* Oxford University Press, Kenya, 524 p.

BLEEK, Wilhem, 1869, *A Comparative Grammar of South African Languages,* partie II, Trübner & Co, Londres.

BLEEK, Wilhem, 1862, *A Comparative Grammar of South African Languages,* partie I, Trübner & Co, Londres.

CHOMSKY, Noam, 1987, *La nouvelle syntaxe: concepts et conséquences de la théorie du gouvernement et du liage,* Editions du Seuil, 379 p.

DONEUX, J., L., 2003, *Histoire de la linguistique africaine (des précurseurs aux années 70)* , Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 264p.

FREGE, Gotlob, 1971, trad. de l'allemand par IMBERT, Claude, *Écrits logiques et philosophiques,* Seuil, Paris, 233 p.

GAFFIOT, F, 1934, *Dictionnaire latin-français,* Hachette, Paris.

GOULD, Stephen, Jay, 1997, *La mal-mesure de l'homme,* Ed. Odile Jacob, Paris, 468 p.

GREENBERG, J., H., 1963, *Languages of Africa*, La Haye, Mouton, 175p.

GUTHRIE, M., 1970, *Collected papers on Bantu linguistics,* Londres [cité par ALEXANDRE, P., (1981b: carte n°VIII)].

GUTHRIE, M., 1967-1971, *Comparative Bantu,* Farnborough, Gregg Press, 4 vol.

IDIATA, D., F., 2004, préface de PHILIPPSON, G., *Éléments de psycho-linguistique bantu,* Paris, l'Harmattan, 191p.

JOHNSON, F., INTER-TERRITORIAL LANGUAGE COMMITTEE TO THE EAST AFRICAN DEPENDENCIES, 1939, *A standard-swahili-english dictionary,* Nairobi, Oxford University Press, 548p.

KARANGWA, Jean de Dieu, 1995, *Le Kiswahili dans l'Afrique des grands lacs, contribution sociolinguistique,* thèse pour le doctorat en linguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Paris, 408 p.

KELLY, J., 1989, « Swahili phonological structure : a prosodic view » *in* ROMBI, M.-F., *LE SWAHILI ET SES LIMITES: AMBIGUÏTE DES NOTIONS REÇUES*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, pp. 25-32.

KING'EI, Kitula et KEMOLI, James, Amata, 2001, *Taaluma ya ushairi,* Foto Form Ltd, Muthithi House, Westlands, Nairobi, Kenya, 123 p.

KIRKEBY, W., A., 2000, *ENGLISH SWAHILI DICTIONARY,* Dar es Salaam, Kakepela, 1069p.

LENSELAER, A. *et al,* 1983, *Dictionnaire swahili-français*, Paris, Karthala, 646p.

LESLAU, Wolf, 2004, *Concise Amharic Dictionary, Amharic-English, English-Amharic,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.

MADAN, A., JOHNSON, F., 1939, *Madan's English-Swahili Dictionary, Revised by Frederick Johnson,* Asian Educational Services, 635 p.

MDEE *et al,* 2009, *KAMUSI KAMILI YA KISWAHILI,* Longhorn publishers, Kinondoni B, barabara ya Kawawa, Dar es Salaam, Tanzanie.

MERTENS, G., 2006, *Dictionnaire kiswahili-français et français-kiswahili,* Paris, Karthala, 285p.

MIEHE, G., MÖHLIG, W., J., G., 1995, *Swahili-Handbuch,* Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 460p.

MIEHE, G., 1979, *Die Sprache der älteren Swahili-Dichtung,* Berlin, Reimer, 260p.

MOHAMED ABDULLA MOHAMMED, SAID A. MOHAMMED, 2008, *Swahili Dictionary of Synonyms/Kamusi Ya Visawe*, Ujuzi Educational Publishers, Dar es Salaam, Tanzanie.

NURSE, D., PHILIPPSON, G., 2003, *The bantu languages,* Londres, New-York, Routledge, 708p.

NURSE, D., HINNEBUSCH, T., J., PHILIPPSON, G., 1993, *Swahili and Sabaki,* Berkeley, University of California Press, 780p.

NURSE, D., et SPEAR, T., 1985, *THE SWAHILI, Reconstructing the History and Language of an African Society, 800-1500,* Philadelphia (Etats-Unis), University of Pennsylvania Press, 133p.

NURSE, D., 1983, « A linguistic reconsideration of Swahili Origins *», in* AZANIA, Vol. XVIII, Nairobi, British Institute in Eastern Africa, pp 127-159.

NURSE D., 1982a, « The swahili dialects of Somalia and the northern Kenya coast », pp.73-142, *in* ROMBI, M.-F., *Études sur le BANTU ORIENTAL : langues des Comores, de Tanzanie, de Somalie, et du Kenya*, coll. LACITO-documents, AFRIQUE, 9, Paris, SELAF, 158p.

NURSE, D., 1982b, « A Tentative Classification of the Primary Dialects of Swahili » *in* Sprache und Geschichte in Afrika (SUGIA), Band 4, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, pp.165-205.

POLOMÉ, E., C., 1967, *SWAHILI LANGUAGE HANDBOOK,* Washington, Center for Applied Linguistics, 232p.

POPPER, Karl, Raimund, 1976, *Unended quest: an intellectual autobiography,* Collins, London, 255 p.

RICARD, A., 2009, *Le kiswahili, une langue moderne,* Karthala, Paris, 153 p.

ROMBI, M.-F., (éd. sc.), 1989, *LE SWAHILI ET SES LIMITES, AMBIGUÏTE DES NOTIONS REÇUES,* Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 193p.

ROSCH, Eleanor, 1973, « Natural categories » *in* Cognitive Psychology 4, pp 328-350.

ROY, M., 2013a, *KIAMU, Archipel de Lamu (Kenya), Analyse phonétique et morphologique d'un corpus linguistique et poétique,* Saarbrücken, PAF, 317p.

SACLEUX, Ch., 1939, *Dictionnaire Swahili-Français*, Paris, Institut d'ethnologie, 1114p.

SACLEUX, Ch., 1909, *Grammaire des Dialectes Swahilis,* Paris, Procure des P.P. du Saint-Esprit, 334p.

SACLEUX, Ch., 1909b, *Grammaire Swahilie,* Paris, Procure des P.P. du Saint-Esprit, XV-268 p.

SACLEUX, Ch., 1891, *Dictionnaire Français-Swahili,* Zanzibar, Mission des P.P. du Saint-Esprit.

SANDER, N., TRENEL, I., 1859, Dictionnaire hébreu-français contenant la Nomenclature et la Traduction de tous les Mots hébreux et chaldéens contenus dans la *Bible* et dans le rituel des prières journalières, Bureau des archives israélites, Paris.

SCHADEBERG, T., C., 1992, *A sketch of swahili morphology,* Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 39p.

SCHICHO, W., 1982, *Syntax des Swahili von Lubumbashi: kreolisiertes Swahili vs. Standardvarietät,* Vienne, Afro-Pub, 272p.

STIGAND, C., H., TAYLOR, W., E., 1915, *A grammar of dialectic changes in the Kiswahili language, with an Introduction and a Recension and Poetical Translation of the Poem INKISHAFI, a swahili Speculum Mundi by the Rev. W. E. TAYLOR,* M.A., Cambridge, at the University Press, Royaume-Uni.

TOBI, Y., 2010, *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry,* Brill, Leiden, Pays-Bas, 544 p.

TUKI (Taasisi ya Uchunguzi wa kiswahili), 2004, *KAMUSI YA KISWAHILI SANIFU*, Oxford University Press, Kenya, 477 p.

TUKI (Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili), 1996, *ENGLISH-SWAHILI DICTIONARY,* Dar es Salaam, Oxford University Press, East Africa ltd, 882p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, trad. GRANGER, Gilles-Gaston, 1993, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, coll. Tel, Paris.

3. Arts, littérature

ABDULAZIZ, MOHAMED, H., MUYĀKA IBN ḤĀJJĪ (AL-GHASSĀNĪ), 1979, *Muyaka : 19th century Swahili popular poetry,* Kenya Literature Bureau, Nairobi, Kenya, xii, 340 p.

ABEDI, Bakri, Kaluta, Amri, 2010, *Almasi ya Afrika : Maisha ya Sheikh Kaluta Amri Abedi (1924- 1964)*, Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, Tanzanie.

ABEDI, Kaluta, Amri, 1954, *Sheria za kutunga mashairi na diwani ya Amri,* Kenya Literature Bureau, Nairobi, 148 p.

AL-BUHRY, Hemed bin Abdallah bin Said, 1972, *Utenzi wa Kadhi Kasim bin Jaafar*, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili (TUKI), Dar es Salaam, Tanzanie, ix, 42 p.

AL-BUHRY, Hemed bin Abdallah bin Said, 1960, *Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima 1307 A. H.,* Eagle Press, Nairobi, Kenya, 84 p.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, 1967, « *Swahili prosody » in Swahili,* v. 37, 2, pp.171-179.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, 1971, *Tendi; six examples of a Swahili classical verse form with translations & notes,* Heinemann Educational Books, Nairobi, Kenya, viii, 504p.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, SHEIKH, Amina, Abubakar, NABHANY, Ahmed, Sheikh, 1972, *Utendi wa Mwana Kupona na Utendi wa Ngamia na Paa,* Heinemann Educational Books, Nairobi, Kenya, [8], 36p.

ASSIBI, A., Amidu, 1990, *Kimwondo : a Kiswahili electoral contest,* Afro-pub, 179 p.

AZIZA ABOUBAKAR MOHAMED *(éd.sc),* 1988, *Des Comores au Zaïre, récits et poèmes swahili,* Conseil International de la Langue Française, EDICEF, Paris, 144 p.

BOILEAU, Nicolas, 1815, *L'art poétique,* Imprimerie Aug. Delalain, Paris, France, 39 p.

BOHAS, Georges, PAOLI, Bruno, 1993, « Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien » *in Langue française,* numéro 99, pp 97-106.

BERTONCINI-ZÚBKOVÁ, Elena, 1996, *Vamps and Victims - Women in Modern Swahili Literature, An Anthology,* Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 314 p.

BERTONCINI-ZÚBKOVÁ, Elena, 1989, *Outline of Swahili literature : prose fiction and drama,* : E.J. Brill : Leiden ; New York, x, 341 p.

BIERSTEKER, Ann, 1996, *Kujibizana, Questions of Language and Power in Nineteenth and Twentieth Century Poetry in Kiswahili,* African Series #4, Michigan State University Press, Etats-Unis, 368 p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006, *Contes dogons du Mali,* Centre de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde, Karthala – Langues O', Paris, 246 p.

CHIRAGHDIN, Shihabdin, 1987, *Malenga wa Karne moja,* Longman Kenya, 106 p.

COMPAGNON, A., 1998, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun,* Paris, Le Seuil, 306p.

CHIMERAH, R., et NJOGU, K., 1999, *Ufundishaji wa fasihi, Nadharia na Mbinu,* Nairobi, Jomo Kenyatta Foundation, 397p.

DAMMANN, Ernst, 1940, *Dichtungen in der Lamu-Mundart des Suaheli, gesammelt herausgeben und ubersetzt,* De Gruyter and Co., Hambourg, Allemagne, x, 346p.

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, 3ème impression, E. J. Brill, Leiden, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose S.A., Paris.

EWEL, Manfred (éd.), OUTWATER, Anne (éd.), 2001, *From ritual to modern art, Tradition and Modernity in Tanzanian Sculpture,* Mkuki na Nyota, Dar es Salaam, 126 p.

FAULLAIN DE BANVILLE, Théodore, 1872, *Petit traité de poésie française,* Imprimerie A. le Clère, Paris, 243 p.

GARNIER, Xavier, TOMICHE, Anne, 2009, *Modernités Occidentales et Extra-Occidentales*, Editions L'Harmattan, 196 p.

GARNIER, Xavier, 2006, *Le roman swahili. La notion de "littérature mineure" à l'épreuve,* Paris, KARTHALA, 243p.

GARNIER, Xavier *(éd. sc.),* RICARD, Alain *(éd. sc.),* 2006, *L'effet roman : arrivée du roman dans les langues d'Afrique,* L'Harmattan, Paris, 311 p.

GREENBERG, Joseph, Harold, 1947, « Swahili prosody » in Journal of the American Oriental Soc., v. 67, pp. 24-30.

HARRIES, Lyndon, 1962, *Swahili poetry,* Clarendon Press, Oxford, Royaume-Uni, XI-326 p.

HASHIL, Seif, Hashil, 2009, *Kurunzi (The Torch), Swahili poems by Hashil Seif Hashil,* printed by XXXXXXXX, Dar es Salaam, Tanzanie.

HICHENS, William, 1962/63, « Swahili prosody », *Swahili*, v. 33, 1, pp. 107-137.

KAHIGI, K., K., et MULOKOZI, M., M., 1995, *Malenga wa bara,* Dar es-Salaam, Dar es-Salaam University Press, 112p.

KARAMA, S., SAID, A., BIN AHMED, S., 1971, *Utenzi wa maisha ya Nabii Mohammad (S.A.W.): Swahili poem,* Haji Mohamed and sons, 33 p.

KARAMA, S., 1981, *Urembo wa Kiswahili,* Evans, 96 p.

KARAMA, S., 1988, *Kusoma na kufahamu mashairi,* Volume 2, Longman, Kenya.

KARAMA, S., 1985, *Sanaa ya umalenga: mashairi ya mafunzo*, Heinemann Educational Books, 67 p.

KARAMA, S., EL-MAZRUI, M., K., 1994, *Utenzi wa Nabii Yusuf,* Haji Mohamed and sons, 48 p.

KEZILAHABI, Euphrase, 2008, *Dhifa,* Vide-Muwa Publishers, Nairobi, Kenya, 60 p.

KEZILAHABI, Euphrase, 1973, « The Development of Swahili Poetry 18th-20th Century », *Kiswahili,* Vol. 42/2; 43/1.

KEZILAHABI, Euphrase, 1971, *Rosa Mistika,* East African Literature Bureau, Nairobi, Kenya, 98 p.

KHAMIS AMANI NYAMAUME, 2004, *Diwani ya Ustadhi Nyamaume,* Mkuki na Nyota, Dar es Salaam, xxxiv, 98p.

KING'EI, Kitula et KEMOLI, James, Amata, 2001, *Taaluma ya ushairi,* Foto Form Ltd, Muthithi House, Westlands, Nairobi, Kenya, 123 p.

KITEREZA, Aniceti, trad. RUHUMBIKA, Gabriel, 2002, Mr. Myombekere and his wife Bugonoka, their son Ntulanalwo and daughter Bulihwali, the story of an ancient African community, Mkuki na Nyota Publishers, Dar es Salaam, Tanzanie, XXXI-687 p.

KITEREZA, Aniceti, *c.*1980, *Bw. Myombekere na Bi. Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali,* Tanzania Pub. House, Dar es Salaam, Tanzanie, VII-617 p.

KNAPPERT, Jan, 2005, *A grammar of literary Swahili,* New York, Edwin Mellen Press, 127p.

KNAPPERT, Jan, 1983, *Epic poetry in Swahili and other African languages*, Brill, Leiden, 171 p.

KNAPPERT, Jan, 1979, *Four centuries of Swahili verse: a literary history and anthology*, Heinemann Educational Books, London, Royaume-uni, xxi, 323p.

KNAPPERT, Jan, 1977, *Het epos van Heraklio,* Meulenhoff, Amsterdam, Pays-Bas, 209 p.

KNAPPERT, J. 1972, *A choice of flowers: Chaguo la maua, An anthology of Swahili love poetry,* Londres, Heinemann Educational, 202p.

KNAPPERT, J., 1971, *Swahili islamic poetry,* Leiden, Brill, 3 vol.

KNAPPERT, Jan, 1967, *Traditional Swahili poetry: an investigation into the concepts of East African Islam as reflected in the Utenzi literature,* E. J. Brill, Leiden, Pays-Bas, 264 p.

LAMBERT, Harold, E., 1971, *Diwani ya Lambert,* East African Literature Bureau, Nairobi, Kenya, xii, 50p.

MDUNGI, A., 2007, *Arudhi ya Ushairi wa Kiswahili,* Al-Mafazy, Zanzibar, 89 p.

MEEUSSEN, Achille, Emiel, 1967, « Notes on Swahili prosody » *in Swahili*, v. 37, 2, pp. 166-170.

MGENI BI FAQIHI, VAN KESSEL, Léo, 1979, *Utenzi wa rasi'lghuli*, Tanzania Publishing House Ltd, Dar es Salaam, Tanzanie, xxiv, 252 p.

MIEHE, G., (dir.), 2004, *ARCHIV AFRIKANISTISCHER MANUSKRIPTE, Liyongo songs*, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 230p.

MIEHE, G., MÖHLIG, W., J., G., 1995, *Swahili-Handbuch,* Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 460p.

MIEHE, G., 1979, *Die Sprache der älteren Swahili-Dichtung, Phonologie u. Morphologie,* Reimer, Berlin, Allemagne, 260p.

MLAGULWA, William, M., 2007, *Msamiati wa lugha tatu: A. Kigogo (Cigogo) B. Kiswahili C. Kiingereza (English),* D.C.T. PRINT, P.O. BOX 2028, Dodoma, Tanzanie.

MWANGOMANGO, TSY, 1971, « NGONJERA ZA USHAIRI » *in* KISWAHILI, 41/2, sept. 1971, Dar es Salaam, Tanzanie.

MULOKOZI, M., M., 2002*, The African epic controversy: historical, philosophical and aesthetic perspectives on epic poetry and performance,* Dar es-Salaam, Mkuki na Nyota, 568p.

MULOKOZI, M., M., SENGO,T., S.,Y., 1995, *History of Kiswahili Poetry, A.D. 1000-2000,* The Institute of Kiswahili Research, University of Dar es Salaam, 135 p.

MULOKOZI, M., M., KAHIGI, K., K., *c.* 1995, *Malenga wa bara,* Dar es Salaam University Press, Tanzanie, XVIII-94 p.

MULOKOZI, M., M., 1974, *Revolution and Reaction in Swahili Poetry,* conférence du 28 octobre 1974 à l'université de Dar es Salaam, *in* UTAFITI, *Journal of the Faculty of Art and Social Sciences,* vol. 1 n° 2, 1976, Dar es Salaam, (*Cf* Webographie).

MUYAKA BIN HAJI AL-GHASSANIY, DOKE, C., M., RHEINALLT, Jones, 1940, *The Bantu treasury: diwani ya Muyaka Bin Haji Al-Ghassaniy (Swahili poems of Muyaka)*, University of the Witwatersand Press, Johannesburg, 115p.

NDULUTE, C., L., 1985, "Politics in a literary garb: The literary fortunes of Mathias Mnyampala", in *KISWAHILI*, vol. 52/1 et 52/2, pp 143-160.

NJOGU, Kimani, 2004, *Reading Poetry as Dialogue : an East African tradition,* Jomo Kenyatta Foundation, Nairobi, Kenya, 223 p.

NORONHA, L., 2009, *Einführung in die Swahili Literatur, Zweiter Teil – Post-Uhuru Literatur 1961-1985,* article en ligne, Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien: http://www.univie.ac.at/afrika/swahili_seite01.htm

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996a, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Mathayo*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996b, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Marko*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996c, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Luka*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996d, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Yohana*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996e, *Utenzi wa Matendo ya Mitume*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

RICARD, A., 2009, *Le kiswahili, une langue moderne,* Karthala, Paris, 153 p.

RICARD, A., 2006, *Littératures d'Afrique subsaharienne,* Paris, Ellipse, 128p.

RICARD, A., 2005, *La formule Bardey, voyages africains,* Bordeaux, Confluences, 284p.

RICARD, A., 2004, *The languages and literatures of Africa: the sands of Babel,* James Currey, 256p. [Edition nouvelle de RICARD, A., 1995, revue, augmentée, et traduite en anglais]

RICARD, A., 1995, *Littératures d'Afrique noire, Des langues aux livres,* Paris, CNRS éditions et KARTHALA, 304p.

RICARD, A., HUSSEIN, E., 1998, *Ebrahim Hussein : théâtre swahili et nationalisme tanzanien,* Paris, Karthala, 186p.

ROY, M., 2013. *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) : Poésie d'expression swahilie et construction nationale tanzanienne.* 1044 p. Thèse de doctorat en version de soutenance sans les ANM[174]. oai:tel.archives-ouvertes.fr:tel-00778667

ROY, M., 2013b, 1ère édition, *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) et la construction nationale tanzanienne, Vol.1 : Conservatisme et africanisation,* DL2A – Buluu publishing, France, 6X9, 582p.

ROY, M., 2014, *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) et la construction nationale tanzanienne, Vol.1 : Définitions de la poésie d'expression swahilie,* DL2A – Buluu publishing, France, 7X10.

ROY, M., 2014, 2ème édition, *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) et la construction nationale tanzanienne, Vol.2 : Conservatisme et africanisation,* DL2A – Buluu publishing, France, 7X10.

SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR, DE VERE ALLEN, James *(trad.)*, 1977, *Al-Inkishafi, Catechism of a Soul,* East African Literature Bureau, 82 p.

SHAABAN, Robert, 1968, *Diwani ya Shaaban ; Ashiki kitabu hiki*, 44 p.

SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., c1963, *Julius Caezar, kimetafsiriwa na Julius K. Nyerere,* traduction de *Julius Caesar,* Oxford University Press, Nairobi, Kenya, 96p.

SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., 1969, *Mabepari wa Venisi,* traduction de *Merchant of Venice,* Oxford University Press, Nairobi, Dar es Salaam, VI-88 p.

SHARIFF, I., N., 1988, *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo,* The Red Sea Press inc., Trenton, New Jersey, 08618, i-xviii, 242 p.

SNOW WHITE AKILIMALI, K., H., A., 1966, *Diwani ya akilimali,* East African Literature Bureau, Dar es Salaam, 79p.

SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, éd., 1901, *Zimbazi ze zifumbo, nhandaguzi, ne zisimo ze ciGogo : Gogo reading book (native proverbs, riddles, and fables),* Londres, 79 p.

STIGAND, C., H., TAYLOR, W., E., 1915, *A grammar of dialectic changes in the Kiswahili language, with an Introduction and a Recension and Poetical Translation of the Poem INKISHAFI, a swahili Speculum Mundi by the Rev. W. E. TAYLOR,* M.A., Cambridge, at the University Press, Royaume-Uni.

STURMER, Martin, 1998, *The media history of Tanzania,* Ndanda Mission Press, Tanzanie, 347 p.

THIESEN, Finn, 1982, *A manual of classical Persian prosody : with chapters on Urdu, Karakhanidic, and Ottoman prosody,* Harrassowitz, Wiesbaden.

TOPAN, Farouk, M., 1974, « Modern Swahili poetry » in Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 37 , pp 175-187

VELTEN, Carl, 1907, *Prosa und Poesie der Suaheli,* Im Selbstverlag des Verfassers, Berlin, Allemagne, 443 p.

VIERKE, Clarissa, 2011, *On the poetics of the utendi, On the Poetics of the Utendi. A Critical Edition of the Nineteenth-Century Swahili Poem « Utendi wa Haudaji »* together with a Stylistic Analysis, LIT Verlag, Berlin, Allemagne, 704 p.

VIERKE, Clarissa, 2007, « Of plants and women, a working edition of two swahili plant poems », Swahili Forum 14, pp 27-80.

WALLAH BIN WALLAH, 1988*, Malenga wa Ziwa Kuu, Maswali na istilahi za kifasihi,* East African Educational Publishers ltd, Nairobi, Kenya, [vii-xxix]-171 p.

WAMITILA, Kyallo, Wadi, 2006, *Kamusi ya ushairi,* Vide-Muwa Publishers Limited, Nairobi, Kenya, 164 p.

WERNER, Alice, 1934, *The advice of mwana Kupona upon the wifely duty, from the Swahili texts,* Azania Press, Medstead, 95 p.

C. Filmographie

GNECCHI, Nicolo, *KISWAHILI BILA MIPAKA «* Le *kiswahili* sans frontières », film, 50 minutes, réalisé dans le cadre de l'ANR SWAHILI (2007-2012).

D. Webographie

- La *Bible* en français, version Louis Segond 1910 (consulté le 27 octobre 2012) http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html
- Catalogue de la bibliothèque de l'université de Dar es Salaam (UDSM) (consulté le 25 juin 2012) : http://www.libis.udsm.ac.tz/opac/%285ulwauzrelhpoaup4i244c45%29/search.aspx
- *Ethnologue: languages of the World* (consulté le 25 juin 2012)
  Lewis, M. Paul (ed.), 2009, *Ethnologue: Languages of the World, Sixteenth edition*, Dallas, Tex.: SIL International. Version en ligne: http://www.ethnologue.com/

- GARNIER, Xavier, (n.d.), *L'utenzi swahilie : un genre classique pour des guerres modernes*, Centre d'Etude des Nouveaux Espaces Littéraires (CENEL), (consulté le 12 juillet 2012)
  http://dec84.univ-paris13.fr/internet/internet/cenel/articles/GarnierUtenzi.htm

- *Kamandi ya Jeshi la Kujenga Taifa* « Commandement de l'Armée de la Construction Nationale » (consulté le 27 octobre 2012)
  http://www.tpdf.mil.tz/index.php?id=293

- *The Kamusi project* (Yale), dictionnaire bilingue participatif en ligne anglais/*kiswahili* de l'université de Yale (consulté le 25 juin 2012):
  http://www.kamusi.org/

- KARAMA, Said, s. d., *Utenzi wa kisa cha Nabii Yusuf (A.S.)*, (consulté le 12 juillet 2012)
  http://mawaidha.info/Nabii%20Yusuf.htm

- Encyclopédie et dictionnaires Larousse (consulté le 29 octobre 2012)
  www.larousse.fr
- MAGOMBA, Mote, Paulo, 2004, *Early Engagements with the Bible among the Gogo People of Tanzania: Historical and Hermeneutical Study of Ordinary "Readers" Transactions with the Bible,* Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Theology in the School of Theology, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Supervisor Prof Gerald West (consulté le 5 juillet 2012) :
  http://researchspace.ukzn.ac.za/xmlui/bitstream/handle/10413/2099/Magomba_Mote_P_2004.pdf?sequence=1
- MULOKOZI, M., M., 1974, *Revolution and Reaction in Swahili Poetry,* conférence du 28 octobre 1974 à l'université de Dar es Salaam (consulté le 7 octobre 2012):
  http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Utafiti/vol1no2/aejp001002002.pdf

- Ndanda Benedictine Abbey Mission Press (consulté le 29 octobre 2012)
  http://www.ndanda.org/missionpress

- *Official Online Gateway of the United Republic of Tanzania*
  Portail officiel de la République Unie de Tanzanie, la région administrative *(mkoa)* de Dar es Salaam (consulté le 25 juin 2012) :

  http://www.tanzania.go.tz/mikoa/dar%20es%20salaam.pdf

- *Pan-African Living Dictionaries Online* (PALDO), dictionnaires panafricains participatifs en ligne (consulté le 25 juin 2012):
  http://words.fienipa.com/

  www.fienipa.com

- ROY, M., 2007b, *Introduction au* Diwani ya Mnyampala, inédit (consulté le 22 octobre 2012) :
  http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/32/22/10/PDF/introduction_au_Diwani_ya_Mnyampala_v3.pdf
- *Semitic etymology database,* base de données de l'étymologie sémitique (consulté le 25 juin 2012):
  http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet

- *Swahili Manuscripts Project, School of Oriental and African Studies* (SOAS), projet des manuscrits swahilis de l'école des études orientales et africaines (consulté le 25 juin 2012) :
  http://mercury.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%2034882a

- Tovuti ya Mkoa wa Dar es Salaam, (site de la région administrative de Dar es Salaam) (consulté le 25 juin 2012) :
  District (wilaya) d'Ilala :

  Wilaya ya Ilala ina jumla ya Tarafa tatu (3) ambazo ni Kariakoo, Ukonga na Ilala. Aidha zipo Kata 22, Mitaa 102.

  http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga2/kata/KM_Ilala.pdf

District (wilaya) de Kinondoni :

Wilaya ya Kinondoni ina jumla ya Tarafa 4 ambazo ni Kinondoni, Kibamba, Kawe na Magomeni. Aidha zipo Kata 27 na Mitaa 127.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga3/kata/KM_knd.pdf

District (wilaya) de Temeke :

Wilaya ya Temeke ina jumla ya Tarafa 3, ambazo ni Mbagala, Chang'ombe na Kigamboni. Aidha zipo Kata 24 na Mitaa 158.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga4/kata/km_tmk.pdf

- The Tanzania Catholic Church (consulté le 30 juin 2012) : http://www.rc.net/tanzania/tec/tzchurch.htm
- The Wordproject –Biblia Takatifu (consulté le 27 octobre 2012) : http://www.wordproject.org/sw/index.htm
- The World Fact Book – Tanzania (consulté le 27 octobre 2012) https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos//tz.html
- Zanzinet, forum swahili et poèmes swahilis (consulté le 1er septembre 2012) : http://www.zanzinet.org/poems/

---

[129] L'ordonnance n°57 de l'année 1961 (Cap. 453) prise par le conseil législatif qui prépare le passage à l'indépendance, et reprise par les autorités indépendantes, prévoit qu'en cas de vide juridique lié à l'absence de lois statutaires tanzaniennes ou de la pluralité des droits coutumiers en application, c'est la *Common Law* britannique, la doctrine de l'équité et les règles générales en vigueur en Angleterre en date du 20 juillet 1920 qui pourront être source du droit tanzanien à côté de la constitution fédérale du pays (WOODMAN, G., R. et al, 2004 : 221).

[130] L'adjectif invariable « *bora* », « meilleur » est répété deux fois et « *aali* » ; « excellent, de la plus haute qualité » vient à la suite qualifier ces « joyaux » ; « *vito* ».

[131] C'est notre traduction en français du nom de la revue KIONGOZI où était réservée une place de choix pour les compositions poétiques. Selon les accords grammaticaux en *kiswahili* – qui différencient l'animé de l'inanimé – le mot revêt tour à tour les deux sens qu'il possède en *kiswahili* : « direction (inanimée) » ou « directeur (trice) (animé) » (TUKI, 2004 : 174). Le mot français « guide » présente aussi cette bivalence entre objet animé « le (la) directeur (trice) » ou inanimé, en particulier un livre ou un manuel où l'on prend des directives.

[132] La phrase « *utapiga defa* » signifie littéralement « tu feras deux fois le tour ».

[133] *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* (UKUTA), association nationale des poètes.

[134] « HAKUNA » qui est répété conformément au motif des MASHAIRI YA VIDATO sur le premier hémistiche du troisième vers signifie « Il (le lieu ou l'espace – de manière plus abstraite 'la localisation') n'a pas ». Pour des raisons de compréhensibilité de l'énoncé en langue cible (français) nous devrons varier et rajouter des éléments grammaticaux autour de ce noyau de base qui signifie littéralement « IL N'Y A PAS ». Ici nous écrivons « il n'y EN a pas » ce qui est à la fois une nécessité pour la compréhension du texte en français, un ajout de sens et une dérogation au motif répétitif des MASHAIRI YA VIDATO.
[135] L'accord grammatical « *ndiye* » montre que le mot swahili « *kiongozi* » réfère à un être animé. S'agissant aussi *d'une* revue (d'un mot de genre féminin donc) dans d'autres lignes finales des strophes/*beti* du poème nous utilisons la traduction « la directrice » qui fait le lien avec l'objet revue auquel elle donne le nom.
[136] « hakuna bali » signifie littéralement « il n'y a pas au contraire » avec l'idée sous-jacente qu'il n'y a pas mieux que cette revue et que le reste est « *tata* » : « désordre, confusion, problème ».
[137] « nganu » est une orthographe alternative à « ngano » : « blé »
[138] « *dafi* » le « tambourin » : s'agit-il du fait que l'épi de blé est fait de rangées d'épillets comme le tambourin de cymbalettes ? S'agit-il aussi de rappeler le rythme imposé par le mortier lorsqu'il pile les épis comparés alors par la forme – mais aussi par l'usage – à cet instrument de musique ? (*Cf* TUKI, 2004 : 80)
[139] « *jasi* » désigne littéralement « boucle d'oreille » *Cf* LENSELAER (1983 : p.159)
[140] « *utatua* » signifie littéralement « tu te poseras, tu t'arrêteras ».
[141] « *kuzindua* » est un verbo-nominal de la classe 15 qui signifie « inaugurer, désensorceler, réveiller en sursaut ». Nous tentons un sens en français qui réunisse les trois du *kiswahili*.
[142] « *ulalamishi* » signifie « prière » *Cf* LENSELAER (1983 : p.255) une demande de pardon que l'auteur semble placer en contraste avec « *kuzindua* » dont le sens est explicité dans la note précédente.
[143] Le nominal swahili *ubishi* « querelle » est de même signification que le nominal gogo *ngonjera*. C'est le moteur du discours, du palabre et de l'écriture poétique dans ces cas précis.
[144] *Ukosefu wa Kujikinga Mwilini (UKIMWI):* « l'immuno-déficience dans le corps », il s'agit du VIH-SIDA.
[145] *Kigogo* est le nom de la langue ou de la culture *gogo* en *kiswahili* tandis que *cigogo* est le nom de ces mêmes langue ou culture dans la langue *gogo* elle-même.
[146] Le nom *'lafudhi'* désigne en *kiswahili* « l'accent » particulier qu'une langue présente en fonction de variables liées à la localisation ou à la situation sociale de ses locuteurs tandis que le nom pour « dialecte », c'est-à-dire les variétés d'une même langue, existe de manière technique et précise sous la forme *'lahaja'.* Charles M. Mnyampala parle donc bien d'un « accent » *kigogo* quand il s'agit de la langue vivante, orale et citée en exemple. Il qualifie aussi le *kigogo* de '*ruga'* /ruga/ qui est une déformation du mot du swahili standard 'lugha' /luʀa/ chez certains locuteurs non-arabophones qui ne prononcent par le digraphe 'gh' par un /ʀ/ grasseyé mais par /g/. C'est-à-dire de la façon dont le mot est écrit avec la lettre g. A l'initiale du mot, la frontière entre /l/ et /r/ roulé n'est pas hermétique non plus dans cette variété du *kiswahili*.
[147] Le mot swahili 'ubishi' est donné par Charles Mnyampala comme traduction du mot gogo 'ngonjera' dont nous recherchons le sens.
[148] Je coupe malheureusement Charles Mnyampala avec cette question et nous prive du troisième exemple d'usage du mot ***'ngonjera'*** en langue *gogo*. Ma question est par ailleurs technique car je sais que Charles a été à l'école jusqu'à un degré supérieur.
[149] Littéralement '*lilivyotafutiliwa'* « la façon dont il [le mot NDT] a été recherché »
[150] Littéralement *'katika ubishi'* « dans l'opposition, la contradiction, l'esprit de contradiction, etc ».
[151] Nous retrouvons la distinction logique dans la palabre entre palabre agonistique et palabre irènique faite par Bidima.
[152] Charles Mnyampala se met à la position du récitant de *ngonjera.*
[153] Par ce lapsus, Charles M. Mnyampala ne peut pas nous indiquer de manière plus claire qu'il a connaissance des deux livres de *ngonjera* de son père, publiés sous le couvert de l'association nationale des poètes de langue swahilie, l'UKUTA. Nous rappelons que cet acronyme signifie *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie ». Ce lapsus vient aussi nous indiquer que le discours de Charles Mnyampala a été préparé à l'avance. Nous lui avons effectivement posé une question au sujet du sens de '*ngonjera'* en *cigogo,* c'est-à-dire en dehors des livres en *kiswahili*

de son père, et, deux jours après, le résultat est cette explication. Charles Mnyampala sait ce qu'est le travail de recherche et qu'il sera publié, il peut vouloir maîtriser la communication et avoir pris des conseils éclairés auprès de personnes compétentes. Cependant ses explications sont très intéressantes.

[154] *Kujadiliana* est un verbe qui signifie « débattre, négocier ». Il est ici présent sous sa forme nominale en classe 15 et est utilisé comme un nom dans la phrase. Nous traduisons donc par un nom « négociation ».

[155] *Ubishani*, qui sera proposée comme la traduction littérale de '***ngonjera'*** en *cigogo* dans cet enregistrement vidéo, signifie « controverse ; polémique » en *kiswahili*. C'est aussi un nominal abstrait de la classe 11 des abstractions qui dénote le « caractère contradictoire des répliques d'un dialogue ».

[156] Il s'agit d'une conversation libre précédant l'enregistrement vidéo.

[157] Littéralement « *sio ubishani ambao hauna* /pause/ *kutokubaliana* » : « ce n'est pas une controverse où il n'y a pas /pause/ de désaccord. ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'une controverse où il y a du désaccord si l'on s'en tient à ce qui est dit ici littéralement et linéairement sans tenir compte de la signification de la pause. Mais au regard de l'énoncé précédent qui dit justement que la controverse se termine par un accord, il nous semble que Charles Mnyampala, dit le contraire ici de ce qu'il pense. L'utilisation de trois morphèmes négatifs : *sio* « ce n'est pas », *hauna* « elle n'a pas » puis après la pause *kutokubaliana* « ne pas s'accorder » conduit au contresens. Mais la pause entre « *hauna* » et « *kutokubaliana* » peut indiquer que Charles a perdu le fil de ses idées et utilise la pause pour rechercher ce dont il voulait parler, à savoir l'idée centrale qu'il faut nier le désaccord « *kutokubaliana* » dans le dénouement du ***ngonjera.*** Au moment de la pause, Charles pourrait ne se souvenir que du fait qu'il faut nier QUELQUE CHOSE. Et de retrouver cette chose, de la dire, « *kutokubaliana* » isolément de la phrase inachevée qui la précède immédiatement et produire un contresens au final. A moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'un lapsus.

[158] Littéralement « *nikizungumza katika hali halisi* » « si je parle dans la réalité ».

[159] *Mabishano* signifie « discussion, débat, différend, opposition, plaisanterie » (LENSELAER, A., 1983 *et al :* 47).

[160] *Usuluhisho* signifie « une solution » en *kiswahili*.

[161] Charles Mnyampala fait référence à l'étymologie *cigogo* – dont je l'ai informée - du mot *ngonjera* prêtée à sa mère Mary Mangwela-Mnyampala : « *kuambatana* », « *kwenda pamoja* » ou « aller ensemble » *in* MULOKOZI, *et al.,* (1995 : 47)

[162] La première définition est la palabre ***uigumi***, la deuxième la palabre ***kuikula***, c'est-à-dire des définitions par l'exemple de palabres relatifs au mariage où à la mort d'un membre de la communauté. La troisième définition « aller ensemble » est basée sur l'extraction d'un caractère commun aux deux définitions précédentes. Ces palabres contradictoires, non exemptes de « tension » (*mvutano*) visent à une « solution » (*usuluhisho*), un « consensus » (*makubaliano*). Elle compense aussi, et précise, la dimension agonistique de ces palabres dont le nom général même, « ***ngonjera »***, est traduit tour à tour en *kiswahili* par *ubishani* « polémique », *mabishano* « débats, disputes », *kubishana* « débattre, se disputer, s'opposer », *ubishi* « opposition, rivalité, esprit de contradiction ».

[163] Nous traduisons le nominal *kukubaliana* par « consensus ».

[164] Le tapuscrit resté inédit pendant une quarantaine d'années a été publié par les fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi dès qu'ils ont eu connaissance de son existence. Cette publication par la communauté islamique de l'Ahmadiyya est le fruit de la décision de Charles M. Mnyampala de rechercher les descendants du Cheikh à Dar es Salaam. Nous l'avons accompagné dans cette démarche qui a été grandement facilitée par les méthodes et les connaissances de Charles liées à son ancienne profession de commissaire de police *(Mkuu wa polisi).* La famille du Cheikh a été retrouvée en à peine deux jours dans la grande métropole de Dar es Salaam.

[165] Il n'y a pas d'indication de date dans le livret publié à compte d'auteur. L'introduction de Julius K. Nyerere est datée de 1965 et la préface à la deuxième édition de Mathias E. Mnyampala est datée de 1968.

[166] Nous pouvons traduire aussi par « poèmes » *Cf* glossaire « SHAIRI ».

[167] Ce dictionnaire, dont nous avons différentes versions manuscrites et tapuscrites dans le corpus ANM est considéré comme une œuvre majeure de Mathias E. Mnyampala. Nous supposons qu'elle a été publiée car nous trouvons cette information bibliographique dans l'enquête de M. M. Mulokozi et T. S. Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 47-48). Nous n'avons pas vu cependant de version publiée.

[168] Il n’y a pas d'indication de date sur le livre publié par l’imprimerie des missionnaires bénédictins de Ndanda.
[169] Le livre serait conservé dans les archives du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) à Dar es Salaam. Nous ne l’avons pas vu. Ni Charles M. Mnyampala ni la bibliothèque de l’UDSM n’en disposent.
[170] Le livre a été publié mais nous n’avons pas pu voir une de ses éditions. Le livre n’est pas conservé à la bibliothèque de l’UDSM. Nous nous référons donc au corpus ANM qui le comprend (code kii).
[171] Une autre date et un autre éditeur sont mentionnés : 1957, East African Literature Bureau (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 48).
[172] Le livre a été publié à compte d’auteur. Nous avons la copie du tapuscrit sous le code mmd du corpus ANM.
[173] Nous n’avons pas vu les deux livres et ne connaissons leur existence que par l’information qui nous a été fournie par Charles M. Mnyampala. Les titres de ces livres hypothétiques ressemblent par ailleurs fortement – en version plus courte sur le plan linguistique à un livre plus ancien cité dans la bibliographie générale (*Cf* SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901).
[174] La thèse complète fait 1124 p. La diffusion à titre gracieux des ANM n’est pas autorisée par les ayants-droits de l’oeuvre de Mathias E. Mnyampala.

Glossaire des termes de la métrique des compositions classiques d’expression swahilie

sg. AINA « sorte, type » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. AINA ; pl. AINA (classes 9/10)

Sens littéral : sorte, type

Terme technique : type de poésie au sein d’un genre poétique *(bahari)*

Un type de poésie est défini au sein d’un genre poétique *(bahari)* par le motif décrit par les parcours des chaînes de rimes qui structurent ses strophes/*beti.*

Voir : sg. BAHARI ; MOTIF ; PARCOURS

sg. ARUDHI « métrique » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. ARUDHI ; pl. ARUDHI (classes 9/10)

Sens littéral : métrique

Terme technique : métrique

Statut : nominal d’emprunt, de l’arabe *‘Ilm al-‘arūḍ* « science du mètre mais aussi celle de la rime » (ENCYCLOPEDIE DE L’ISLAM, 1991, Tome 1 : 688)

Le nominal qui désigne la science du mètre en *kiswahili* provient de l’arabe. C’est aussi le cas de nombreuses autres notions de la métrique ce qui a été, continue et probablement continuera d’être à la source d’une grande confusion quant à l’origine des mètres de la poésie classique d’expression swahilie *(Cf Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d’expression swahilie).* La confusion porte sur la différence à effectuer entre les structures métriques elles-mêmes et le vocabulaire terminologique qui traite de ces structures voire le nom de la science à laquelle se rattache ce vocabulaire.

sg. BAHARI 1 « genre poétique » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. BAHARI ; pl. BAHARI (classes 9/10)

Sens littéral : mer ; océan

Terme technique : genre poétique

Statut : nominal d'emprunt sur une racine arabo-persane

Un genre poétique de la métrique classique d'expression swahilie est caractérisé par un mètre. Le mètre se déduit des quatre principes fondamentaux que nous avons définis. A l'échelle de la strophe/*ubeti*, le genre ou mètre correspond à des valeurs déterminées du nombre, de la nature et de l'orientation des chaînes de rimes [P.R.] qui définissent un nombre de vers par strophe/*ubeti* [P.V.] et un nombre de parties par vers [P.P.] caractéristiques.

Voir : PRINCIPE ; sg. UBETI

sg. BAHARI 2 « type de rime » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. BAHARI ; pl. BAHARI (classes 9/10)

Sens littéral : mer ; océan

Terme technique : type de rime

Statut : nominal d'emprunt sur une racine arabo-persane

La rime *bahari* est une rime inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* qui unit toutes les syllabes finales des parties finales des vers finaux. Le parcours de cette chaîne de rimes *(vina)* est caractéristique du genre UTENZI (ou UTENDI) en association avec d'autres traits définitoires. Elle peut être présente dans d'autres genres poétiques.

Voir : sg. KINA

sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> **: sg. DIWANI ; pl. DIWANI (classes 9/10[175])**

Statut : emprunt à l'arabe *dīwān* « recueil de poésie ou de prose ; registre ; bureau » ; Selon l'encyclopédie de l'islam deux étymologies du nom arabe d'origine sont concurrentes et contradictoires dans les sources : soit le persan *dēv* « fou » ou « diable » appliqué aux secrétaires, soit l'arabe *dawwana* « recueillir » ou « enregistrer », de là « collection de pièces ou de feuilles » (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1961, Tome II : pp 332-333)

Un *diwani* est un livre de poésie. Les poésies qui y sont présentées sont généralement attribuées au même auteur dans le monde de la poésie d'expression swahilie. Composées à des moments différents de sa carrière littéraire, l'auteur lui-même les sélectionne et choisit de les rassembler dans cet ouvrage. Conformément à l'étymologie arabe du terme, *dīwān* « collection de pièces ou de feuilles », l'auteur ne rédige pas ses compositions avec le projet de former un *diwani* mais au contraire il « recueille » les poèmes qu'il a déjà écrit sur le long terme en divers lieux et circonstances et suivant d'autres projets. Cette anthologie est traditionnellement destinée dans le monde des poètes d'expression swahilie à offrir une pièce maîtresse de l'auteur ou un chef d'œuvre à ses lecteurs. La plupart des auteurs se prêtent à cette tradition inaugurée, pour le plus ancien *diwani* que nous connaissions, au début du XIXème siècle sur la côte du Kenya actuel par le *diwani* de Muyaka bin Haji Al-Ghassaniy (1776-1840) (*Cf* MUYAKA BIN HAJI AL-GHASSANIY *et al,* 1940). Ce *diwani* est connu des successeurs en poésie d'expression swahilie de Muyaka et considéré comme une œuvre fondamentale et un modèle. Des poètes issus de différentes régions de la Tanzanie ont composé leur *diwani,* comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), Snow White Akilimali (AKILIMALI, S., W., 1966), Shaaban Robert (SHAABAN, R., 1968) ou le Cheikh Khamis Amani Khamis « Nyamaume » (KHAMIS, A., K., 2004). Parmi ces auteurs qui ont perpétué la tradition du *diwani* dans la seconde moitié du XXème siècle et en situation de reterritorialisation tanganyikaise ou tanzanienne de la poésie d'expression swahilie se trouvent Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1963) et un poète anglais, l'ex-administrateur colonial Harold E. Lambert (LAMBERT, H., E., 1971).

sg. HISABU « compte, décompte » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. HISABU ; pl. HISABU (classes 9/10)

Sens littéral : arithmétique, compte, décompte

Terme technique : décompte

Statut : nominal d'emprunt sur une racine sémitique associée au comptage

Appliquée au décompte des syllabes, la notion de comptage définit le principe fondamental de la mesure *(mizani)* ou P.M.

Voir : sg. MIZANI ; PRINCIPE

sg. KIFUNGU « section » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KIFUNGU ; pl. VIFUNGU (classes 7/8)

Sens littéral : chapitre(s), partie(s), section(s)

Terme technique : section(s)

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –FUNGA « fermer »

Une section est une séquence de syllabes en nombre irrégulier comprise entre deux césures *(vituo)* opérées par des chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango.* Quant une régularité des décomptes syllabiques existe entre éléments découpés par les chaînes de rimes ou de *viwango,* nous parlons alors de partie de vers *(vipande)* ou de vers *(mishororo)* et non plus de section.

Voir : sg. KINA ; sg. KIPANDE ; sg. KITUO ; sg. KIWANGO ; sg. MSHORORO

sg. KINA « rime » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KINA ; pl. VINA (classes 7/8)

Sens littéral : A. eau profonde, profondeur(s) de l'eau B. rime(s)

Terme technique : rime(s)

Statut : A. nominal d'origine *bantu,* racine MWINA « trou, fosse » (SACLEUX, C., 1939 : 650) **; B. nominal d'origine arabe *kân wa kân* « mètre d'un vers (que l'on scande) »** (SACLEUX, C., 1939 : 556)

La rime se définit par une relation d'homophonie syllabique entre syllabes finales de parties de vers ou de vers à l'échelle d'une, de plusieurs ou de toutes les strophes/*beti* d'un poème. Elle dépend d'un principe fondamental, le P.R., dont sont déductibles des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Les différentes chaînes de rimes définissent des sections, des parties de vers et des vers et éventuellement les limites métriques des strophes/*beti (Cf* a. Le principe des rimes (vina) [P.R.], ses paramètres et ses effets*).* Le *kiswahili* distingue les rimes internes ou ***vina vya kati,*** les rimes médianes ou ***vina vya katikati*** et les rimes finales ou ***vina vya mwisho*** en fonction des positions que ces chaînes de rimes définissent dans le strophe/*ubeti* et qui les caractérisent rétrospectivement. Certaines compositions présentent de manière rare des rimes doubles, c'est-à-dire une homophonie complète de l'avant-dernière et de la dernière syllabe d'une section, partie de vers, hémistiche ou vers.

Voir : sg. KIPANDE ; sg. KITUO ; sg. KIWANGO ; PRINCIPE; sg. MSHORORO; RELATION

sg. KIPANDE « partie » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KIPANDE ; pl. VIPANDE (classes 7/8)

Sens littéral : partie(s), morceau(x)

Terme technique : parties de vers ou hémistiches

Statut : nominal d'origine *bantu*

Les vers d'une strophe/*ubeti* peuvent éventuellement être divisés en plusieurs parties de tailles syllabiques régulières sous l'effet clivant des chaînes de rimes [P.R.]. Lorsque le

vers est divisé en deux parties d'égales tailles syllabiques, ces parties sont aussi des hémistiches. Les notions de parties de vers ou d'hémistiches – qui traduisent le terme technique *vipande* – s'opposent à la notion de sections qui traduit le terme *vifungu*. L'opposition porte sur le principe fondamental du P.M. qui n'est pas pertinent dans le cas des sections qui présentent des décomptes sylllabiques irréguliers et aléatoires, liés au processus d'improvisation des textes.

Voir : sg. KIFUNGU

sg. KIWANGO « quantité » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KIWANGO ; pl. VIWANGO (classes 7/8)

sens littéral : montant(s), quantité(s), taux

Terme technique : nous avons repris le nominal swahili sg. *kiwango/* pl. *viwango.*

Statut : nominal d'origine *bantu*

Le *kiwango* est une opération de césure *(kituo)* qui remplace la rime *(kina)* dans son action de délimitation de sections, de parties de vers ou de vers lorsque cette dernière est absente. Comme pour la rime, les césures sont de différentes natures selon qu'il s'agit d'une séparation entre parties de vers ou entre vers. Les *viwango* peuvent s'associer en chaîne. Ils dépendent du P.R. comme une forme de rime zéro ou de valeur phonologique indéfinie de la syllabe après laquelle arrive la césure.

Voir: sg. KINA; sg. KITUO 1

sg. KITUO 1 « césure » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KITUO ; pl. VITUO (classes 7/8)

sens littéral : arrêt(s)

Terme technique : césure(s)

Statut : nominal d'origine *bantu,* sur la racine verbale *-tua* « descendre, se poser, poser »

La césure est une pause à l'oral de longueur différente suivant qu'elle sépare des parties de vers entre elles, des vers entre eux ou des strophes/*beti* entre elles. Il s'agit d'une opération qui résulte de l'effet structurant des chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango.* Elle dépend donc du P.R. Sur la page graphique, les césures sont manifestées par des espacements ou des retours à la ligne suivant qu'elles séparent des parties de vers ou des vers. Nous avons vu que l'ordre oral et l'ordre graphique n'entrent pas toujours dans un rapport de correspondance et que l'un peut donner sa norme à l'autre et *vice versa* suivant les auteurs.

sg. KITUO 2 « l'arrêt » (Classe 7)

Nominal (kiswahili) : sg. KITUO ; pl. VITUO (classes 7/8)

sens littéral : arrêt(s)

Terme technique : dernier vers d'une strophe/*ubeti*

Statut : nominal d'origine *bantu,* sur la racine verbale *-tua* « descendre, se poser, poser »

Le dernier vers d'une strophe/*ubeti* est parfois désigner comme un arrêt ou *kituo* (ABEDI, K., A., 1954: 19).

sg. KUPINDULIA « changer de direction » (Classe 15)

Nominal (kiswahili) : sg. KUPINDULIA (classe 15)

Sens littéral : changer de direction, se renverser, chavirer

Terme technique : motifs d'orientation en « X » ou en « L » inversé des chaînes de rimes *(vina)*

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –PINDA « tourner »

Les parcours des chaînes de rimes et les motifs qu'elles définissent dans la strophe/*ubeti* lorsqu'elles sont prises ensemble définissent des types *(aina)* au sein des genres

poétiques *(bahari).* Ce terme désigne plusieurs types qui ont pour caractéristique commune des variations dans l'orientation des chaînes de rimes.

Voir : sg. AINA ; sg. BAHARI ; sg. MSHUKO

sg. MIZANI « mesure » (Classe 9)

Nominal (kiswahili) : sg. MIZANI ; pl. MIZANI (classes 9/10)

Sens littéral : balance, mesure

Terme technique : mesure

Statut : nominal d'origine arabe et hindi sur la racine *mizân* « balance » et arabe seule sur la racine *wazana* « peser » (SACLEUX, C., 1939 : 556)

De manière générale, le terme de « mesure » ou *mizani* appliqué à des caractéristiques prosodiques désigne le décompte *(hisabu)* des syllabes dans un mot (SHARIFF, I., N., 1988 : 42). Ce décompte est appliqué de manière plus spécifique à la définition des tailles syllabiques des parties de vers ou des vers du fait du P.M. qui est défini par la mesure syllabique. Par extension, l'opération de mesure désigne également les éléments individuels qui sont mesurés ou « mesures », c'est à dire les syllabes.

Voir : sg. HISABU sg. SAUTI sg. SILABI sg URARI

sg. MKONDO « courant » (Classe 3)

Nominal (kiswahili) : sg. MKONDO ; pl. MIKONDO (classes 3/4)

Sens littéral : courant(s)

Terme technique : courant syllabique au sein d'un genre poétique *(bahari)*

Un courant se définit de manière syllabique au sein d'un genre poétique donné. Il correspond à un nombre de parties par vers et à la taille syllabique de ces parties. Il relève donc à la fois du P.R. pour la délimitation des parties et du P.M. pour leur mesure.

Voir : sg. BAHARI

sg. MSHORORO « vers » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MSHORORO ; pl. MISHORORO (classes 3/4)

Sens littéral : vers

Terme technique : vers

Statut : Il n'y a pas de racine *bantu* directement apparentée. Le nominal ressemble dans sa forme sonore aux nominaux qui désignent les hémistiches en arabe *miṣrā'* (pl. *maṣārī'*). et en persan *sg. mesrāʕ* mais les dictionnaires ne mentionnent pas cette étymologie, alors qu'il le font de manière habituelle. Le passage supposerait de surcroît un changement de catégorie métrique du terme en cas d'emprunt à ces langues.

Le vers est une ligne orale ou graphique au sein d'une strophe/*ubeti* d'un poème. Il est délimité par les chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango.*

Voir : sg. MSTARI

sg. MSHUKO « descente » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MSHUKO ; pl. MISHUKO (classes 3/4)

Sens littéral : descente(s)

Terme technique : motifs en double, triple ou quadruple barre verticales des chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango*

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –SHUKA « descendre »

Les parcours des chaînes de rimes et les motifs qu'elles définissent dans la strophe/*ubeti* lorsqu'elles sont prises ensemble définissent des types *(aina)* au sein des genres poétiques *(bahari).* Ce terme désigne plusieurs types qui ont pour caractéristique commune une direction verticale et descendante constante des chaînes de rimes. C'est à dire que les chaînes de rimes sont dirigées vers le bas si nous nous en tenons à l'image en rapport à l'ordre graphique, spatial, qui est associée au terme swahili-même de descente ou *mshuko.*

Voir : sg. AINA ; sg. BAHARI ; sg. KUPINDULIA

sg. MSTARI « ligne » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MSTARI ; pl. MISTARI (classes 3/4)

Sens littéral : ligne(s)

Terme technique : ligne

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe

Le terme désigne de manière générale les lignes : trait que l'on trace à la règle, vers d'une poésie, ligne de front, *etc*. Il est de ce fait plus associé à l'ordre graphique que le terme qui exprime la notion de vers d'une poésie seule, *mshororo.* Cependant *mstari* n'exclut pas l'ordre oral.

Voir : sg. MSHORORO

MOTIF

Le motif est une valeur qualitative du P.R. correspondant à la forme générale des parcours dessinés par les chaînes de rimes *(vina)* lorsqu'ils sont considérés ensemble.

Voir : sg. KINA ; PRINCIPE

OPERATION

Le terme est une caractéristique technique liée à l'action éventuelle des principes fondamentaux dans notre modélisation de la métrique classique des poésies d'expression swahilie suivant une réduction à un nombre restreint de principes. Nous connaissons deux opérations : la césure, liée au P.R. et le comptage syllabique, lié au P.M.

Voir : PRINCIPE

ORIENTATION

L'orientation est un paramètre lié au P.R.. Il a une valeur qualitative définie par les emplacements ou positions successifs occupés par les rimes d'une même chaîne au sein des vers, des parties de vers ou des hémistiches des strophes/*beti* d'une composition.

PARAMETRE

Le paramètre est un terme technique qui caractérise de manière numérique ou qualitative un principe donné dans notre modèle réductionniste de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie. Un exemple de paramètre numérique lié au P.V. est le nombre de vers par strophe/*ubeti.* Un exemple de paramètre qualitatif lié au P.R. est l'orientation d'une chaîne de rimes *(vina)* donnée.

Voir : PRINCIPE

PARCOURS

Le parcours est une valeur qualitative du P.R. prise par une chaîne de rimes *(vina)* individuelle. Il correspond aux variations de positions prises par les rimes dans la ou les strophes/*beti* qu'elles définissent et traversent. Un parcours est défini par une portée de la chaîne de rime et ses orientations variables décrites par la succession des positions prises par les rimes.

Voir : sg. KINA ; PORTEE, PRINCIPE

PORTEE

La portée est un paramètre du P.R. à valeur qualitative variable. Elle décrit en partie la qualité du parcours de cette chaîne de rimes suivant qu'elle se produit uniquement de manière interne à la strophe/*ubeti,* nous avons en ce cas une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti*. La chaîne peut également se produire entre plusieurs strophes/*beti* et

dans ce cas elle est de portée inter-strophe/*ubeti.* Enfin la chaîne de rimes peut réunir de façon systématique l'ensemble des strophes/*beti* d'une même composition. En ce cas nous avons une portée omni-strophe/*ubeti* de la chaîne de rime.

PRINCIPE

Un principe en métrique est une caractéristique prosodique fondamentale dont peuvent être déduits d'autres principes et par extension l'ensemble des mètres classiques (et certains mètres modernes ou contemporains) de la poésie d'expressions swahilie. Le principe se caractérise par sa définition, c'est à dire l'identification de la caractéristique prosodique sur laquelle il porte, ses paramètres et éventuellement ses effets qui se réalisent concrètement par le biais d'opérations. Il existe deux principes fondamentaux, le P.R. et le P.M. et deux principes dérivés, le P.P. et le P.V *(Cf* Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique).

Voir : OPERATION ; PARAMETRE

RELATION

Une relation s'exprime dans la métrique des œuvres d'expression swahilie suivant le principe logique d'identité. A ce titre les rimes *(vina)* sont des relations particulière qui portent sur l'identité parfaite des syllabes finales de certaines sections, parties de vers, hémistiches ou vers. Mais la relation est de portée plus large que la rime. Ainsi des compositions présenteront des relations d'identité sur plusieurs parties de syllabes, mais non les syllabes entières sinon ce sont des rimes. Aussi certains mots peuvent être répétés à dessein ce qui constitue un autre type de relation dans les poèmes. Enfin des relations d'identité réalisent des permutations syntaxiques dans les vers qu'elles peuvent reproduire de cette manière, c'est-à-dire à l'identique à la différence de structure syntaxique prêt.

Les relations partagent certaines propriétés paramètriques avec les chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango* qu'elles peuvent redoubler : à savoir l'orientation, le parcours et la portée.

Voir : KINA, KIWANGO, ORIENTATION, PARCOURS, PORTEE

sg. SAUTI « voix » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SAUTI ; pl. SAUTI (classes 9/10)

Sens littéral : voix

Terme technique : syllabe

Ce nominal entre parfois dans un rapport de synonymie avec la syllabe ou *silabi* dans les textes swahilophones. Il s'agit du nominal anciennement utilisé avant l'emprunt de cette notion de syllabe à une langue européenne.

Voir : sg. SILABI

sg. SHAIRI 1 « poésie » (Classe 5)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SHAIRI ; pl. MASHAIRI (classes 5/6)

Sens littéral : poésie

Terme technique : poésie

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe *<u>sh</u>āi'r* « le poète »

Le terme désigne toute forme de composition poétique en général. Que ce soit les *mashairi yenye vina na mizani,* c'est à dire les poésies en vers régis par un mètre (littéralement par « les rimes et la mesure ») ou ou les poésies en vers libres, les *mashairi huru.*

Voir : sg. SHAIRI 2 sg. USHAIRI

sg. SHAIRI 2 « genre SHAIRI » (Classe 5)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SHAIRI ; pl. MASHAIRI (classes 5/6)

Sens littéral : poésie

Terme technique : genre poétique SHAIRI

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe *<u>sh</u>āi'r* « le poète »

Le genre SHAIRI est un genre classique de la poésie d'expression swahilie *(Cf* Le genre SHAIRI). Le mètre a eu une grande postérité et son nom désigne par extension toute composition poétique en général.

Voir : sg. SHAIRI 1 sg. USHAIRI

sg. SILABI « syllabe » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SILABI ; pl. SILABI (classes 9/10)

Sens littéral : syllabe

Terme technique : syllabe

Statut : nominal emprunté à une langue européenne. Anglais, portugais ?

Le *kiswahili* a une syllabe définie par une séquence CV c'est à dire une consonne suivie d'une voyelle, ou V, une seule voyelle. Il n'existe pas d'opposition de longueur au niveau de la syllabe. Une séquence de deux voyelles est prononcée comme deux syllabes. D'autres séquences existent comme CCV dans des noms d'emprunts. Tous les auteurs swahilophones utilisent ce terme pour traiter de la métrique (ABEDI, K., A., 1954 ; SHARIFF, I., N., 1988 ; KING'EI, K. *et al,* 2001) où la notion de syllabe est à la base des deux principes fondamentaux du P.R. et du P.M. La syllabe est en effet le support et la condition de possibilité des chaînes de rimes *(vina)* [P.R.]. Elle est aussi le support du décompte syllabique [P.M.]. Un terme plus ancien *(sauti)* est encore utilisé comme un synonyme dans certains textes (SHARIFF, I., N., 1988 : 42).

Voir : sg. MIZANI, PRINCIPE, sg. SAUTI, sg. VINA

sg. TUNGO « composition » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. TUNGO ; pl. TUNGO (classes 9/10)

Terme technique : compositions(s)

Statut : nominal d'origine *bantu,* sur la racine verbale -TUNGA « composer »

Le terme désigne toute composition écrite en général : poème, essai, dissertation, etc. Dans le contexte de la poétique, il est employé pour désambiguïser le terme *shairi* qui désigne à la fois un mètre particulier de la poésie d'expression swahilie ou la poésie en général.

Voir : sg. SHAIRI 1 ; sg. USHAIRI

sg. UBETI « strophe » (Classe 11)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. UBETI ; pl. BETI (classes 11/10)

Traduction littérale : 1. strophe(s) ; 2. maison(s)

Terme technique : sg. strophe/*ubeti* ; pl. strophes/*beti*

Type : unité complexe

Statut : emprunt ; de l'ar. بَيْتٌ /bayt/**« maison, vers (d'une poésie), distiche »** (*cf* JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485 *et* SACLEUX, C., 1939 : 104)

Définition : La strophe/*ubeti* est structurée par des chaînes de rimes syllabiques (*vina*) qui présentent des paramètres distinctifs (nombre, orientation, parcours, portée) des différents genres *(bahari)* poétiques. Ces paramètres relatifs au P.R. délimitent des vers *(mishororo)* et éventuellement des parties *(vipande)* de vers au sein de la strophe/*ubeti.* Ainsi la strophe/*ubeti* est une unité métrique complexe composée de vers *(mishororo)* en un nombre prédéterminé en fonction des genres (*bahari*). Le nombre de parties par vers est également prédéterminé en fonction des genres. Dans certains genres le nombre des parties et leur décomptes syllabiques sont variables, définissant alors des courants *(mikondo)* sur la base du P.M. Le nombre de parties de vers peut être supérieur à deux. Dans le cas où il n'y a que deux parties de tailles syllabiques égales, alors la strophe/*ubeti* présente une succession d'un nombre déterminé de vers scindés en deux

hémistiches. Les motifs décrits par les parcours des chaînes de rimes prises ensemble sont variables d'une strophe/*ubeti* à l'autre à condition de respecter les paramètres généraux du genre liés au chaînes de rimes [P.R.], au vers [P.V.] et aux parties [P.P.] *(Cf* Structure métrique de la strophe/*ubeti* dans les mètres classiques).

Voir : sg **KINA,** sg **MIZANI,** sg **SILABI,** sg **KIPANDE,** sg **MSTARI,** sg **MSHORORO, sg TUNGO**

Notes sur l'origine de cette notion : La racine 'bet' présente dans le nominal *kiswahili* se retrouve dans de nombreuses langues sémitiques. Comme en *kiswahili*, elle désigne une maison, 'בית' /bayit/ en hébreu <u>et</u> une unité métrique qui n'est cependant pas la strophe mais le vers. En amharique 'ቤት' /bet/ s'inscrit aussi dans cette double sémantique et signifie aussi bien « maison » que « vers, une seule ligne de poésie[176] » (LESLAU, W., 2004 : 94). Le dictionnaire bilingue swahili standard-anglais de JOHNSON et MADAN donne cette traduction à l'entrée '*ubeti'* : « vers, stance, strophe[177] » et lui attribue une étymologie arabe « 'بيت' » /bayt/ (JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485). Le dictionnaire swahili-français du R.P. SACLEUX donne à l'entrée '*beti'* les correspondances suivantes : « 1. maison 2. Giberne pour balles, bourres et capsules ; cartouchière […] 3. Stance, strophe, couplet : on dit mieux *ubeti* en ce sens » et une étymologie arabe également avec le sens du nom en arabe : « بَيْتٌ *bêt,* maison ; giberne ; vers composé de deux hémistiches » (SACLEUX, C., 1939 : 104). En *kiswahili* le nominal ne désigne pas un vers unique mais l'unité complexe structurée par des vers et des rimes, la strophe/*ubeti*. Il conserve, sur un registre érudit le sens de « maison » également mais le nominal couramment utilisé, y compris dans des textes littéraires est '*nyumba'* de même forme au singulier ou au pluriel. Dans les trois langues sémitiques que nous avons pris en exemple : amharique, arabe et hébreu, la racine 'bet' ou 'bayt' présente cette sémantique double de maison/unité de la métrique (vers d'une poésie). La racine 'bayt' est ancienne, nous la retrouvons dans l'hébreu biblique avec le sens de « maison, famille » (SANDER, N., TRENEL, I., 1859 : pp 63 – 65) et elle est reconstruite sous cette forme *bayt pour « maison » dans le proto-sémitique qui est posé comme langue ancêtre hypothétique des langues sémitiques[178]. Les différentes théories de linguistique historique sortent de notre domaine d'étude qui est l'étymologie du nominal swahili '*ubeti'* dans le sens de « strophe ; unité de mesure métrique ». La pluralité des correspondances que ce nominal présente avec des langues sémitiques et ne présente

pas avec les autres langues de la famille *bantu* indique clairement que la racine n'est pas *bantu* et qu'il s'agit d'un emprunt. Deux ouvrages isolent la langue sémitique à laquelle aurait été fait l'emprunt (JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485) et (SACLEUX, C., 1939 : 104) : ce serait un emprunt à la langue arabe. Les modalités du passage de la racine de l'emprunt nous semblent cependant délicates à déterminer avec précision car déduites d'informations indirectes. Nous savons que la langue arabe renferme une terminologie précise et influente sur le plan de la poésie et que les contacts intellectuels et commerciaux par voie maritime entre la côte orientale du continent africain et la péninsule arabique et la Perse sont une donnée permanente du monde de l'océan indien. Ces contacts sont millénaires, attestés par divers sources archéologiques, historiques, par les traditions orales de certains groupes swahilis et la forte proportion de vocabulaire d'origine arabe dans la langue swahilie qui augmente à partir du XVIème siècle (NURSE, D. *et al,* 1985 : 15). Nous savons également que ce rayonnement de la langue arabe est bien attesté dans d'autres cas où elle a fourni une terminologie et des modèles métriques à des compositions s'exprimant en d'autres langues en contact avec elle. En restant dans la famille sémitique, le passage de la racine /bayt/ en tant que « vers (d'une poésie) » de l'arabe à l'hébreu est connu pour la période médiévale à partir du Xème siècle ap. J.-C. (TOBI, Y., 2010). La poésie hébraïque a alors beaucoup emprunté à la métrique arabe qu'elle prenait comme modèle et, comme il existait déjà un nominal /bayt/ « maison » dans le lexique de l'hébreu, il n'y aurait pas eu d'obstacle à ce que le vers (d'une poésie) se nomme également /bayt/ comme c'était le cas en arabe qui avait initié cette extension sémantique de « maison/construction » à « vers/construction ». Dans le cas du *kiswahili*, qui est de la famille des langues *bantu* et ne dispose de la racine 'bet' ni dans le sens de « maison » ni dans le sens « d'unité », métrique ou autre, il faut que le passage se traduise par un emprunt complet à l'arabe. C'est-à-dire que le *kiswahili* n'emprunte pas seulement le sens « d'unité » qu'il ajouterait à la racine préexistante 'bet' de sens « maison » - comme l'a fait l'hébreu - mais qu'il doit emprunter à la fois la racine 'bet' et ses deux significations « maison/ vers (d'une poésie) ». Le passage supposé a pour résultat une modification de l'échelle métrique prise comme unité : c'est le « vers » en arabe et la strophe/*ubeti* en *kiswahili*. Sommes-nous cependant persuadés d'avoir les mêmes preuves, une documentation de même nature, dans le cas du *kiswahili,* que celle qui atteste du passage d'éléments de la

métrique arabe à la poésie hébraïque au Moyen-Âge ? La réponse est négative, nous supposons fortement ce passage de l'arabe au *kiswahili* en fonction de preuves indirectes et avec les auteurs bien informés cités précédemment mais nous ne disposons pas de documents écrits pour le prouver de la même façon que dans le domaine hébreu. De nombreux éléments de l'histoire de la racine 'bet' ou 'bayt' et de la formation de la sémantique double « maison/vers (unité métrique) » demeurent inconnus, imprécis ou parcellaires. C'est le cas en particulier du changement d'échelle métrique entre le vers et la strophe. Une grande impulsion serait partie de l'arabe mais tous les chemins précis de l'emprunt ne sont pas retracés. Les différents royaumes et empire éthiopiens sont des puissances qui rayonnent également sur la mer rouge, la péninsule arabique et l'océan indien et ses réseaux commerciaux au cours du temps. L'amharique dispose du nominal 'ቤት' /bet/ et de sa sémantique double. Quels sont les chemins de l'arabe à l'amharique ? Notre projet n'est pas d'aboutir à une vérité certaine qui impliquerait de disposer de documents écrits pour des périodes anciennes mais de souligner le caractère hypothétique de l'ensemble de la construction – bien fondée sur des faisceaux convergents de preuves indirectes - de l'étymologie arabe du nominal swahili *'ubeti'.* S'agit-il par exemple d'un passage direct de l'arabe au *kiswahili* ou médié par le persan ? Les contacts entre monde swahili et monde persan sont attestés et même revendiqués par certaines traditions orales swahilies. A titre d'exemple le parti indépendantiste de Zanzibar d'avec le sultanat d'Oman et le protectorat britannique s'intitulait de manière significative « *Afro-shirazi* » du nom de la ville de Shiraz en Perse et son association au continent africain. L'emprunt n'a-t-il pas pu transité par le persan entre l'arabe et le *kiswahili* ? Ceci non plus n'est pas exclu *a priori.* Mais là encore l'hypothèse est fragile car les Zanzibaris en lutte contre les colonisateurs arabes d'Oman et britanniques avaient peut être intérêt à fonder leur légitimité historique sur une civilisation comme la Perse, valorisée par les colonisateurs et différente d'eux avec un phénomène d'amplification des mythes de fondation *shirazi* et d'atténuation voire d'extinction des mythes relatifs à d'autres origines (africaine, arabe, portugaise, *etc*). De manière plus complexe, le *kiswahili* s'égrenant historiquement sur une longue bande côtière de 2000 km de l'actuelle Somalie au Mozambique dans des entités politiques comparables à des Cités-Etats n'y aurait-il pas eu plusieurs modalités de passage de l'emprunt différentes, en différents endroits et à des moments différents ? A notre connaissance tous les

dialectes du *kiswahili* reprennent le terme technique d'emprunt '*ubeti'* pour désigner une « strophe », mais la convergence n'est pas nécessairement un emprunt fait une unique fois dans le temps à un endroit unique qui se serait alors diffusé dans les autres dialectes. Si *'ubeti'* dans le sens de « strophe » est un nom d'emprunt à l'arabe, l'histoire du cheminement de la racine 'bet' ou 'bayt' vers le *kiswahili* est encore manifestement lacunaire.

Par ailleurs, l'intégration de l'emprunt dans le système caractéristique des langues *bantu*, à savoir le système des classes nominales ajoute une sémantique liée à la morphologie de la langue *kiswahili* à celle de la racine empruntée. En effet le singulier en classe 11 et son préfixe nominal U- présente la sémantique de l'extraction d'une partie d'un tout composé de parties identiques. Ce tout est lui-même en classe 10. Nous avons par exemple un tas de bois en classe 10 *kuni* et le rondin *ukuni* ou partie du tout composé de parties homogènes. Nous avons les cheveux en classe 10 *nywele* et le cheveu *unywele* en classe 11. Il en va de même pour le tout composé de l'ensemble des strophes en classe 10 *beti* et de sa partie élémentaire *ubeti*. Le poème en entier est donc présenté, au moins grammaticalement, comme un ensemble fait d'éléments homogènes. Ce qui est vrai et se retrouve également dans l'analyse métrique qui prend en compte la strophe/*ubeti* élémentaire et sa structure comme matrice répétée dans l'ensemble des strophes/*beti* d'un poème. Aussi la répétition d'éléments, les strophes/*beti* de même structure forme un tout qui a son identité propre : le poème ou composition (sens générique : *tungo*).

sg. URARI « balance » (Classe 11)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. URARI (classe 11)

Terme technique : *U. wa hisabu*, balance d'un compte (SACLEUX, C., 1939 : 968)

Statut : Le nominal est hypothétiquement emprunté à l'arabe : « Ar. 'âra, IIIe forme 'âwara,

ramener à la même mesure; comparer. » (SACLEUX, C., 1939 : *idem*).

En poésie, le nominal *urari* à rapport avec la balance de la mesure syllabique. La balance est en rapport avec le P.M. comme le décompte *(hisabu)* et la mesure syllabique *(mizani).* La balance désigne l'arrangement particulier de la mesure syllabique de chaque élément dans une strophe/*ubeti* ou « *urari wa mizani* » (KING'EI, K. *et al,* 2001 : 12).

Voir : sg. HISABU sg MIZANI

sg. USHAIRI « poésie » (Classe 11)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. USHAIRI ; pl. SHAIRI (classes 11/10)

Sens littéral : poésie

Terme technique : caractères propres à la poésie, poésie, poétique

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe *<u>sh</u>āi'r* « le poète »

Le terme est forgé par le biais du préfixe U- qui opère une abstraction sur la racine SHAIRI 1 « poésie ». Il s'agit donc de la composition poétique, des caractères propres à la poésie ou à la poétique. Le nom français « poésie » renferme les deux sens de composition particulière, SHAIRI 1, et de genre littéraire pris en ses caractéristiques générales ou USHAIRI.

Voir : sg. SHAIRI 1 ; sg TUNGO

[175] Le nominal *diwani* dans le sens de « livre de poésie » est relié à la paire de classes 5/6 dans les dictionnaires qui prennent en compte cette signification particulière du nominal (*Cf* LENSELAER, A. *et al,* 1983 : pp 86-87 ; dictionnaire participatif en ligne de l'université de Yale (USA) http://www.kamusi.org/en/lookup/sw?Word=diwani (consulté le 28 juillet 2012)). C'est-à-dire que le pluriel est *madiwani.* Cependant, l'accord du nominal se fait en classe 9 dans les titres des œuvres se présentant comme des *diwani.* Nous avons le *diwani ya Mnyampala* « *diwani* de Mnyampala »*,* le *diwani ya* Amri « *diwani* d'Amri », etc. Cette accord du connecteur ou extra-préfixe de dépendance YA « de » en classe 9 avec le nominal *diwani* et non pas *LA en classe 5 indique très clairement un problème de classification dans les dictionnaires cités ci-dessus car le nominal est en classe 9 dans les titres des ouvrages.

[176] C'est notre traduction pour « *house, verse (a single line of poetry)* » (LESLAU, W., 2004 : 94).

[177] C'est notre traduction pour « *verse, stanza, strophe* » (JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485).

[178] Les différentes formes de la reconstruction *bayt se retrouvent dans de nombreuses langues de la famille sémitique et cette racine est même proposée pour le sens de « maison » à l'échelle du proto-langage hypothètique des langues de la macrofamille afro-asiatique *Cf* les résultats de l'entrée 'bayt' dans la base de données *Semitic etymology* : http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet

Summary

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) was a Tanzanian writer, lawyer and poet who wrote in Kiswahili. With Cigogo as a mother tongue, he learned to read and to write in Kiswahili at the age of fifteen in a local Roman Catholic Bible school. Since Independence of Tanganyika in 1961, he put his poetic art at the service of the development of Kiswahili, the language of the new nation. The issue of the Tanzanian nation building is reflected in this particular destiny of a young pastor from Ugogo in the center of Tanzania becoming a master of Kiswahili poetry recognized by his peers as well as a national artist. His *ex materia* creative processes, neither classical nor modern, are a third way of verse composition that the formal approach describe. Parallel to the nationalization of the meters of classical Kiswahili poetry in the 1960's, it comes to the africanization of the national culture that this work analyzes.

The two volumes of this doctoral thesis offer some extracts of Mathias E. Mnyampala's Digital Archives (MDA) including unpublished manuscripts like *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* "the Arusha Declaration and the Holy Scriptures" or *Mashairi ya Vidato* "Mashairi in Notchs" and other unpublished documents.

Résumé

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) est un écrivain, juriste et poète d'expression swahilie tanzanien. De langue maternelle cigogo, il apprend le *kiswahili* et l'écriture par les textes de la Bible à l'âge de quinze ans. A partir de l'Indépendance du Tanganyika en 1961, il engage son art poétique au service du développement du *kiswahili*, la langue de la nouvelle nation. Dans cette destinée particulière d'un jeune pasteur de l'Ugogo du centre de la Tanzanie, qui devient un maître reconnu par ses pairs de la poésie d'expression swahilie et un artiste national, se reflète la problématique de la construction d'une nation tanzanienne. Les processus créatifs *ex materia* de Mathias E. Mnyampala, ni classiques ni modernes, sont une troisième voie de la composition poétique qui est décrite par une approche métrique formelle. En parallèle d'une nationalisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie dans les années 1960, il est question d'une africanisation de la culture nationale que ce travail analyse.

Les deux volumes de cette thèse de doctorat offrent des extraits des Archives Numériques de Mathias E. Mnyampala (ANM). Dont des manuscrits inédits comme celui d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » ou encore *Mashairi ya Vidato* « Mashairi en entailles » ainsi que d'autres documents inédits.

DL_2A – BULUU PUBLISHING,
17 rue de l’amiral Courbet,
94130 Nogent-sur-Marne,
FRANCE.

ISBN 9791092789119
19,90€
dépôt légal août 2014

